



№ ★ 4047.453



GIVEN BY

Storraw

17047.453

ARNALDO FRACCAROLI

LA VITA
DI
GIACOMO PUCCINI

MILANO
G. RICORDI & C. EDITORI
1925

7758



Fot. Bado di Milano

Giacomo Puccini

ARNALDO FRACCAROLI

LA VITA
DI
GIACOMO PUCCINI

4047.453

MILANO

G. RICORDI & C. EDITORI

1925

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

*Di questo volume sono stati stampati cento esemplari in
«Edizione per amatori» su carta speciale, rilegati in tutta
pergamena, e numerati a mano, con cifre arabe,
dall'uno al cento*

*Storrew
Oct. 26. 1928
D*

Proprietà per tutti i paesi. Deposto a norma di legge
e dei trattati internazionali

COPYRIGHT MCMXXV · BY G. RICORDI & C.

Printed in Italy

Imprimé en Italie

COI TIPI DI BERTIERI E VANZETTI
MILANO

INDICE

Sinfonia.. .. .	pagina	3
La canzone dei vent'anni		13
Il primo passo		29
Dopo le «Villi».. .. .		47
L'«Edgar».. .. .		55
«Manon Lescaut mi chiamo....»		63
Mimi e Musetta.. .. .		79
Floria Tosca		105
«Butterfly, rinnegata, e felice....»		119
«La Fanciulla del West»		135
«La Rondine»		155
Il Trittico		165
Il Maestro al lavoro		175
A passeggio per il mondo.. .. .		185
Nell'intimità		195
La principessa Turandot		203
Si è spenta una luce nel mondo		215

LA VITA
DI GIACOMO PUCCINI

1907

1907

1907

S I N F O N Ì A

Una sera di autunno Giacomo Puccini entrò nell'osteria dell'«Aida», si avviò risolutamente verso il banco dove troneggiava la padrona con un grande scartafaccio dinanzi e un magro garofano infilato nel collo di una bottiglia: guardò con degnazione gli avventori attorno ai tavoli, si sbottonò la giacca con la solennità di un principe in incognito che nel finale del terz'atto di un melodramma faccia per rivelare le insegne della sua alta dignità, e trasse dalla tasca interna un portafogli.

Nei tavoli intorno si ebbe un movimento di sorpresa. Puccini non era abituato a trarre di tasca il portafogli all'osteria dell'«Aida». È giusto convenire che quella abitudine gli veniva anche da una ragione ben fondata: ordinariamente egli non aveva portafogli.

Ma quella era la sera delle sorprese. Gli avventori videro Puccini levare un biglietto di banca da mille lire (due com-

petenti dichiararono subito che veramente si trattava di un biglietto da mille lire) e porgerlo con magnifica indifferenza alla padrona dell'osteria. Fu un momento storico. La padrona si passò le mani sugli occhi credendo di sognare. Le celebrità canore che si trovavano nel locale assistevano sbalordite alla incredibile scena: delle forchette rimasero a mezza strada fra il piatto e la bocca: si udì qualche colpo di tosse provocato da un boccone andato di traverso per la emozione improvvisa. Soltanto Puccini restava calmo, con una espressione di magnifica indifferenza.

— Si paghi! — disse alla padrona dell'«Aida», e si volse a salutare con aria distratta i frequentatori del luogo, che parevano ipnotizzati.

Qui è doverosa una spiegazione. L'osteria dell'«Aida» era in quell'epoca (correva l'anno 1884) uno degli ambienti più caratteristici di Milano. Vi si davano convegno tutte le celebrità canore a corto di quattrini, gli studenti dal cervello pieno di sogni e dalle tasche vuote, i maestri con i capelli lunghi e pittoreschi e non sempre deserti, i letterati e i poeti che covavano intere nidi di capolavori per la gloria di domani. Attorno ai tavoli si vedevano illustri ignoti pieni di dignità ordinare una zuppa di fagioli con il fare maestoso di chi ordini un piatto di lingue di canarino, che protestavano ad alta voce contro il servizio con aria di gente offesa: dei veri grandissimi signori ai quali per essere ricchi non mancava che un meschino particolare di una volgarità dispregevole: il danaro. Poi nel conto venivano sempre a questione col cameriere per tirare sui dieci centesimi del pane.

Prima delle *Villi* il giovine Puccini, che in quell'epoca non aveva ancora ventisei anni, portava all'osteria dell'«Aida» il suo formidabile appetito di giovinotto gagliardo e la sua dignitosa «bolletta». L'«Aida» era l'osteria ideale per uno studente povero come lui: si spendeva poco e qualche volta si riusciva persino a cavarsi la fame.

Puccini (e il fenomeno appare così strano che nemmeno lui è mai riuscito a spiegarmelo) era arrivato a crearsi all'«Aida» un debito di trecento lire. Voleva dire almeno una mezza annata di colazioni e di pranzi, vino compreso. Ma in quella memorabile sera di autunno, con quel gesto da principe indiano, egli pagava di colpo in una volta sola tutto il suo debito.

Puccini festeggiava in quel fantastico modo il suo primo incontro col danaro.

— Il Maestro Puccini.

— Il Danaro.

— Sono felicissimo di fare la sua conoscenza, finalmente....



Quelle mille lire venivano da *Le Villi*, la sua prima opera, quella che gli aperse la via alla notorietà: ed erano il biglietto di presentazione della Fortuna.

Puccini era venuto a Milano nell'autunno del 1880 dalla nativa Lucca dove qualcuno aveva cominciato a dire: «questo figliolo farà carriera come musicista». Tutti musicisti nella famiglia Puccini, di padre in figlio, da due secoli!

Il fondatore della dinastia era stato un altro Giacomo Puccini vissuto in pieno Settecento, musicista assai lodato e maestro della Serenissima Repubblica in Lucca, dove era sceso dal nativo Gello di Pescaglia.

In un curioso studio di Luigi Volpicella su questa dinastia musicale è ricordato del primo Puccini un fatto gustoso: per fare in modo che il suo stipendio di primo maestro della Serenissima non sembrasse pari a quello del boia, come per caso veniva a essere, gli fu assegnata oltre agli scudi anche la retribuzione di un panino da un soldo a ogni fine di mese, tanto per segnare la differenza.

Altri tre maestri ha dato la famiglia Puccini alla patria, e valentissimi tutti, prima dell'autore di *Manon*. Al capostipite, Giacomo, successe il figlio Antonio che a Bologna, dove era andato per studiare, aveva sposato Caterina Tesei essa pure eccellente musicista: al ritorno in Lucca egli occupò gli uffici che erano già stati tenuti dal padre. Compose numerose Messe e musicò tredici azioni drammatiche: l'istinto del teatro che doveva sorgere nel lontano nipote cominciava ad apparire in famiglia. Ad Antonio seguì il figlio Domenico nato nel 1771, che andò a studiare a Bologna e quindi col Paisiello a Napoli, dove si trovava nel 1798 durante la irruzione dei francesi e la rivoluzione cittadina, con una grande paura «di ricevere nel petto una pillola di schioppo, che non è il medicamento più grazioso del mondo».

Questo Domenico Puccini, che di quelli avvenimenti scrisse allora al padre una lettera preziosa per le notizie che reca, morì a Lucca nel 1815 tanto improvvisamente da far correre

la voce che gli invidiosi gli avessero versato un veleno nel gelato, sorbito la sera innanzi in una casa patrizia. Aveva tre figlioli fra i quali spettava a Michele, il padre di Giacomo, la sorte di continuare la originale tradizione di questa famiglia di musicisti.

Il Michele, che era nato nel 1813, aveva studiato anche lui a Bologna presso il Padre Mattei e a Napoli sotto la guida di Mercadante e di Donizetti. E fu compositore celebrato, specialmente di musica sacra. Scrisse anche due opere per teatro e diresse in Lucca una scuola assai reputata che diede molti maestri valorosi: Antonio Mazzolani di Ferrara, il Vianesi che fu poi direttore dell'Opéra di Parigi, Fortunato Magi che andò a dirigere a Venezia il Liceo Benedetto Marcello e che ebbe a scolaro anche Alberto Franchetti, l'autore dell'*Asrael* e di *Germania*, e Carlo Angeloni che fu poi il primo insegnante del piccolo Giacomo.

Giacomo Puccini era nato il 23 dicembre del 1858 e aveva appena sei anni quando il padre gli morì: egli ne ricordava sempre la bontà, e ricordava anche un episodio delizioso dal quale si capisce come la passione per la musica diventasse nella famiglia una tradizione.

— Mio padre — mi diceva il Maestro — mi accompagnava spesso con sé quando a Lucca saliva a suonare l'organo della cattedrale, e anche in casa mi portava dinanzi alla tastiera. Ma siccome io non ero pronto a toccare i tasti, egli aveva l'accorgimento di mettere delle monetine di rame sopra la tastiera. E io subito a correre con le manine a raccoglierle. Così le dita battevano involontariamente sui tasti, e l'organo emetteva i

suoi suoni, e io senza saperlo incominciavo a prendervi confidenza e a suonare.

Non è commovente di delicatezza questo episodio? E non vi ricorda quello immaginato dalla finissima arte di Riccardo Selvatico che nei *Recini da festa* fa che il vecchio nonno gondoliere attacchi a un filo un'arancia sopra la cuna del nipote perchè il bambino per ghermirla agiti le braccia, e sotto l'oscillare del frutto impari in tal modo il primo movimento del remo?

Circostanza curiosa: anche Giacomo Puccini, come il padre, come il nonno e il bisnonno, si sentiva portato alla musica da chiesa. Ma era una disposizione strana: egli avrebbe voluto inquadrarvi la sua aspirazione che veniva da sogni d'amore, da visioni di bellezza, da malinconie sottili, da capricci carezzosi. E avrebbe forse fatto come il nonno, che spesso scriveva musica sacra con anima profana. Il nipote me ne ricordava qualche spunto appreso da ragazzo dal babbo e lo ripeteva rivolto al piano: note di dolcezza e di leggiadria, aneliti a un godimento gentile, gioia di vita, tristezza lieve che sa di cipria e di nêi, di albe rosate e di bei volti languorosi.... Musica sacra, ma un po' pericolosa.

A questa tradizione della famiglia Giacomo Puccini teneva immensamente, tant'è vero che nel timore di vedermi dimenticare i suoi predecessori mi scriveva una lettera per dirmi: «Mi raccomando gli antenati. Ci tengo anche perchè Giacomo, il vecchio, che mi protegge dal suo quadro con quella bella faccia limpida e tranquilla, non mi tenga gli occhiacci qualche giorno. Bisogna evitarmi questo muto rimbrotto....»

In quei primi anni dopo la morte del babbo (quando i piccini, ed erano sette, rimasero col solo aiuto della madre Albina Puccini Magi che fu magnifica di sacrificio e di lavoro per lottare contro il destino) in quei primi anni il futuro maestro dimostrò una spiccatissima attitudine a non far nulla, continuata per qualche anno con evidente successo. Lo zio Magi lo faceva cantare da contralto, ma anche quel cantare era come un far nulla. C'era tuttavia un guaio: per ogni stonatura era una pedata che gli arrivava alle gambe, o un poco più in sù. E il ragazzo aveva cominciato a odiare atrocemente la musica: specialmente la musica applicata alle gambe.

Ma più tardi divenne organista, dopo avere studiato col maestro Carlo Angeloni: e correva di chiesa in chiesa a suonare l'organo, e correva di festa in festa durante il carnevale a suonare il piano.

Finché un giorno disse:

— Bisogna che io vada a Milano.

Come gli era balenata questa idea? In un semplicissimo modo. A Pisa si rappresentava l'*Aida* e il giovine Giacomo volle andare a sentirla. Il viaggio in ferrovia costava troppo, ma la voglia era grande: e da Lucca il ragazzo andò a Pisa a piedi. L'*Aida* gli fece impressione grandissima, e nel suo animo giovinetto suscitò un tumulto di pensieri, una vertigine di speranze. Fu una vera scossa allo spirito. Il ragazzo che pareva contentarsi della piccola gloriola locale non ebbe da quel momento che un desiderio: diventare musicista veramente, e scrivere opere.

Verdi!... Verdi!...

Ma per scrivere opere bisognava studiare al Conservatorio e bisognava andare a Milano. Perché proprio a Milano? Perché Verdi irradiava di lì, perché a Milano c'era la Scala, c'erano gli editori, i maestri.

Milano!... Milano!...



Nei primi anni di scuola a Lucca il ragazzo aveva cominciato col distinguersi grandemente nello studio della aritmetica: ogni anno veniva bocciato, regolarmente. Tutti gli altri riuscivano talvolta a farsi promuovere, Giacomo Puccini mai. Cominciava da allora a rivelarsi la sua fermezza di carattere.

La mamma ne era disperata, ma confidava che, aritmetica a parte, il figliolo sapesse almeno continuare la tradizione musicale della famiglia. Dalle scuole del Seminario il piccolo Giacomo era passato all'Istituto Musicale Pacini, e la musica gli piaceva. Già, l'avevano nel sangue la musica, questi Puccini! E giovinetto ancora aveva cominciato a fare l'organista: prima nella chiesa di Mutigliano, poi in quella di san Pietro Somaldi, poi nell'oratorio delle monache Benedettine di San Giuseppe e di san Girolamo. Aveva allora quattordici anni.

Di quelle prime esercitazioni musicali di Giacomo Puccini c'è qualche episodio gustoso che Carlo Paladini ha raccontato graziosamente. Mentre nelle feste solenni il ragazzo suonava l'organo nella chiesa delle Benedettine, via via correva sotto la navata un bisbiglio di stupore e di curiosità profana. Le teste si volgevano verso l'organo, meravigliando. I sacerdoti

brontolavano, e il pallido viso delle monacelle benedettine si illuminava di tranquilla poesia. Gli occhi delle altre pietose ascoltatrici luccicavano timidamente. Il giovine organista era stato a teatro e i motivi uditi gli scherzavano intorno alla fantasia e lo tentavano. E Giacomo inconsciamente accennava un motivo teatrale, e poi inebriato improvvisava, variando, fiorettando, ricamando, colorendo. Poi si rammentava di essere in chiesa: trasaliva, e riprendeva il pezzo grave secondo la funzione religiosa. Una volta successe un guaio: dall'organo sparirono parecchie canne. Che cosa era avvenuto? Gli amici di Puccini, i suoi diversi «tiramantice», le avevano portate via e vendute per comperarsi le sigarette. Quando Giacomo dovette suonare nuovamente, gli amici con la voce colmarono a tempo le lacune delle canne mancanti.

A diciannove anni Giacomo prese parte a un concorso bandito da Lucca che voleva festeggiare una sua Esposizione d'arte con un inno. Naturalmente egli fu bocciato. Ma l'anno seguente riuscì a far eseguire a Lucca per la prima volta una sua composizione: un *Mottetto*, nella chiesa di san Paolino per la festa del Santo che fu il primo vescovo della bianca città toscana e che inventò le campane.

Si era nel giugno del 1877, e fu per Giacomo un grande successo: il primo.

LA CANZONE DEI VENT'ANNI

Ma adesso bisognava andare a Milano.

Giacomo aveva piantato il chiodo di quella idea, e riuscì a spuntarla. L'*Aida* sentita a Pisa gli aveva messo il fuoco nelle vene. Ma per andare a Milano occorreva danaro e non ce n'era. Allora sua madre ebbe un'idea audace e buona: si raccomandò alla marchesa Pallavicini, ch'era dama di Corte, perchè cercasse di ottenere dalla Regina Margherita un sussidio per il figliolo che voleva andare a Milano a studiare e non poteva perchè era povero. La Regina si commosse, e subito si offerse di mantenere Puccini per un anno al Conservatorio. Al resto avrebbe pensato l'eccellente prozio Cerù, un impagabile tipo di vecchio medico lucchese.

Così un bel giorno di autunno del 1880, saluti, baci, qualche lagrimuccia, e via per Milano. Da Carlo Paladini furono trovate le lettere spedite allora dallo studente alla mamma rimasta a Lucca con la famiglia: sono fresche e profumate di

bontà, di tenerezza. La prima è dell'ottobre, appena fatto l'esame di ammissione al Conservatorio, e dice:

«Cara mamma, per ora non ho ancora saputo niente della mia ammissione al Conservatorio perchè sabato si aduna il Consiglio per deliberare circa gli esaminati e vedere quali possa ammettere: i posti sono molto pochi. Io ho buone speranze avendo riportato più punti. Dica al mio caro maestro Angeloni che l'esame fu una sciocchezza perchè mi fecero accompagnare un basso scritto di una riga, senza numeri e facilissimo, e poi mi fecero svolgere una melodia in re maggiore che mi riuscì felicemente. Basta, è andata anche troppo bene.»

Ma che bolletta in quegli anni di Conservatorio! Quando ci ripensava poi negli anni dell'agiatezza, il Maestro sentiva ancora dei crampi allo stomaco per tutte le colazioni saltate. Puccini è sempre stato assai agile, ma nessuna ginnastica lo ha mai disturbato come quei salti lì.

— Mi lasciavano un vuoto nell'anima.... — esclamava più tardi, sbagliando senza dubbio la topografia dell'anima.

Allora, a ventitre anni, Giacomo Puccini divideva col suo povero fratello Michele (che morì poco dopo in America) e con un cugino una piccola camera in vicolo san Carlo. Prima era stato solo per qualche tempo, poi era venuto il fratello e la camera fu fatta bastare: poi arrivò anche il cugino e la camera bastò sempre. Era una brava camera che si lasciava tranquillamente mutare in piccolo dormitorio.

Puccini ha avuto almeno il grandissimo conforto di non

avere mai imbrogliato il padrone di casa. Pur troppo! Quando si nasce onesti, è inutile.... Forse anche perchè il padrone era impiegato alle Poste, e quando arrivava da Roma, una volta al mese, la lettera della Congregazione con l'assegno regale di cento lire, il padrone ne prendeva delicatamente trenta per pagarsi l'affitto. Puccini tentò qualche volta di andare di persona direttamente ad aspettare la lettera, quando doveva esserne imminente l'arrivo. Invano. Il padrone di casa la ipotecava.

— Ma sa lei che è un abuso di potere? — gli disse un giorno arditamente il povero ragazzo.

— Un abuso? Neanche per sogno. Io le risparmio la fatica di pagarmi: mi pago da me. Non mi pagherebbe lei forse? — domandò il padrone.

— Certamente! — esclamò Puccini con molta dignità.

— E allora, di che si lagna?

Puccini capì soltanto allora che i padroni di casa hanno un modo di ragionare tutto proprio.

Ma anche la padrona aveva le sue pretese: non voleva assolutamente che i tre giovinotti facessero un po' di cucina nella loro camera. Perchè? Perchè il fuoco avrebbe rovinato la vernice dei mobili. È vero che in camera non c'erano mobili, e che l'unico cassettone esistente non aveva vernice, ma la proibizione era precisa, e un tentativo per apprestare la colazione in camera, con un fornello a spirito, aveva suscitato una piccola rivoluzione nell'ordinata e meticolosa famiglia del signor impiegato alle Poste.

Per fortuna Puccini ebbe una idea geniale, e fu la musica

che lo salvò. Venne messo in scena un piano di battaglia per burlare la padrona, e la padrona fu burlata. Mentre i compagni si scottavano attorno al fornello per preparare tre ova al burro (tre ova, tre bocche: conto facile e svelto) lo studente di musica si metteva al piano e tempestava sulla tastiera qualche improvvisazione molto fantastica e molto sonora per coprire bene il frizzio del burro che friggeva.

— Come studia quel povero ragazzo! — esclamava la padrona un po' commossa.

Il carbone per la stufa entrava in casa sotto mentite spoglie. Di quando in quando la portinaia vedeva scendere qualcuno dei tre soci con una valigetta in mano.

— Siamo di partenza, signor Puccini?

— Oh Dio, sì. Vado a prendere un po' d'aria qui fuori, fino a Monza.

— E si porta la valigia?

— Cosa vuole? In viaggio non si sa mai....

Cinque minuti più tardi l'amico ritornava con la valigetta ancora in mano.

— Già di ritorno? — faceva la portinaia.

— È incredibile, ho perso il treno per un minuto.

Il treno veniva perso di frequente. Poi, quando aveva perso il treno ed era rientrato in camera, il giovinotto apriva la valigia e ne cavava fuori il carbone o la legna che aveva comperato, con molta dignità, in un magazzino piuttosto lontano per non farsi riconoscere.



Il pasto importante, il desinare, veniva celebrato all'osteria, ma soltanto il desinare: la colazione si faceva in camera con molti espedienti e con poca roba. «Mangio maletto — scriveva alla mamma — ma mi riempio di minestrone, brodo lungo.... e seguitate. La fame non la “pato”».» E le descriveva i suoi studi e il programma delle sue giornate. L'esame di ammissione era andato benissimo, le lezioni erano cominciate il 16 dicembre.

«Carissima mamma, ieri ho avuto la seconda lezione di Bazzini e va benissimo. Per ora ho quella sola, ma venerdì incomincia l'estetica. Mi sono fatto un orario così disposto. La mattina mi alzo alle otto e mezza; quando ci ho lezione vado, in caso diverso studio un po' di pianoforte. Mi basta poco ma bisogna che lo studi. Alle dieci e mezza faccio colazione, poi esco. All'una vado a casa e studio per Bazzini un paio d'ore: poi dalle tre alle cinque via da capo col pianoforte, e un po' di lettura di musica classica. Anzi mi vorrei abbuonare, ma ci sono pochi “bigèi”. Per ora passo il *Mefistofele* di Boito che me lo ha prestato un mio amico, certo Favara di Palermo. Alle cinque vado al pasto frugale (ma molto di quel frugale!) e mangio un minestrone alla milanese, che per dire la verità è assai buono. Ne mangio tre scodelle. Poi qualche altro empiastro, un pezzettino di cacio con i “bei” (bachi) e un mezzo litro di vino. Poi accendo un sigaro e me ne vado in

Galleria a fare una passeggiata in su e giù, secondo il solito. Sto lì fino alle nove e torno a casa spiedato morto. Arrivato a casa faccio un po' di contrappunto, non suono perchè la notte non si può suonare. Dopo infilo il letto e leggo sette o otto pagine di un romanzo. Ecco la mia vita....»

Mi piace ricostruire sulle fresche e ingenue letterine alla mamma la vita studentesca di Puccini. Un'altra lettera dice:

«Vado spesso dal Catalani che è gentilissimo.... La sera quando ho palanche vado al caffè, ma passano moltissime sere che non ci vado, perchè un ponce costa quaranta centesimi! Però vado a letto presto: mi stufo a girare su e giù per la Galleria. Ho una camerina bellina tutta ripulita.... Insomma ci sto volentieri.»

Però a Milano non gli riesce di trovare un po' d'olio buono per i condimenti, e gli viene la nostalgia del delicatissimo olio di Lucca, e scrive alla mamma: «Avrei bisogno di una cosa, ma ho paura a dirgliela perchè capisco anch'io Lei non può spendere. Ma stia a sentire, è roba da poco. Siccome ho una gran voglia di fagioli (anzi un giorno me li fecero ma non li potei mangiare a cagione dell'olio che qui è di sesamo o di lino!) dunque, dicevo, avrei bisogno di un po' d'olio, ma di quello nuovo. La pregherei di mandarmene un "popoino". Basta poco, l'ho promesso di farlo assaggiare anche a quelli di casa. Dunque, se le mie geremiadi frutteranno, mi farà la gentilezza (come l'ungo, già si parla di olio!) di mandarmene

una cassetтина che costa quattro lire.... Qui fanno opere a tutto andare, ma per me nulla.... Mi mangio le mani dalla bile!»

Quando gli riesce va a teatro, che è la sua grande passione tormentosa e deliziosa: «Ieri sera sono andato alla *Redenzione*, un oratorio di Gounod che mi ha noiato parecchio. Fui anche all'opera nuova del Catalani: generalmente la gente non va in visibilio. Ma io dico che, artisticamente parlando, è una bella cosa e se la rifanno ci torno. Le scrivo in lezione di drammatica che mi secca di molto.... Mi par mill'anni di essere a casa che devo fare un quartetto ad archi per Bazzini. Stasera va in scena la *Mignon* e il *Simon Boccanegra* di Verdi (rifatto). Le sedie chiuse costano cinquanta lire e sono già date via tutte. Come è ricca Milano! Ieri sono andato a Monza col tramvai.... L'abbuono alla Scala è di centotrenta lire per il carnevale e quaresima. Che razza di roba! Maledetta la miseria! Di scapaccione sono andato a sentire la *Carmen*. Bellissima opera davvero. Che piena! Stasera vado a mangiare i fagioli dal Marchi....»

Da Lucca gli si propone, alla vigilia dell'esame, di farlo raccomandare ai professori da qualche ragguardevole persona, e Giacomo risponde seccatissimo: «Voialtri a Lucca l'avete sempre con le raccomandazioni: maledetto a chi l'ha inventate....»

Adorabile e fiera dichiarazione in uno studente: egli vuole andare innanzi, se andrà, per merito suo.

In questo epistolario studentesco si avvicinano nomi di professori e di allievi: «Bazzini come insegnante è il Padre Eterno», Ponchielli lo onora di una amicizia che lo riempie

di orgoglio: si fa accompagnare a casa dopo le lezioni, gli parla di musica, di opere, di teatro.

Lo studente lo ascolta con occhi incantati.



Venne l'epoca del saggio finale al Conservatorio nel luglio del 1883. E l'allievo Puccini presentò un *Capriccio sinfonico* che ebbe un successo incredibile: si trattava di una prova di esame, e assunse il carattere di un vero avvenimento artistico.

Era un *Capriccio* nato non si sa come. Neanche Puccini è mai arrivato a spiegarmelo con esattezza.

— Mi sentivo l'ispirazione — mi raccontò — e scrivevo a casa, per strada, a scuola, all'osteria dell'«Aida», o all'«Excelsior» dal bravo sor Gigi, che ci dava da mangiare senza la sciocca pretesa che poi si pagasse il conto: scrivevo su foglietti, pezzi di carta, margini di giornale....

Il *Capriccio* fu presentato così, a porzioni, al Ponchielli che era il professore incaricato dell'esame dei saggi. Un giorno Bazzini, che voleva un gran bene a Puccini, si informa presso il collega intorno al saggio dello studente, e l'autore della *Gioconda* gli risponde:

— Che cosa ti posso dire? Quello lì è un tipo nuovo di studente. Ogni mattina viene da me e mi consegna dei pezzi di carta con scritti sopra certi sgorbi che io non ho neppure il coraggio di affrontare.

Ma quando gli sgorbi vennero messi in prova nella sala del Conservatorio i maestri ne furono sorpresi. C'era in quel *Capriccio* la rivelazione di uno schietto talento musicale. Il giorno dell'esecuzione in pubblico il successo fu di stupefazione e di entusiasmo. Filippo Filippi se ne occupò in una appendice speciale della *Perseveranza*: «Nel Puccini c'è un deciso e rarissimo temperamento musicale, specialmente sinfonista. Unità di stile, personalità, carattere. Nel suo *Capriccio sinfonico* ce n'è tanta di questa roba come ben pochi ne hanno fra i compositori più consumati nelle prove dell'orchestra e dei concerti. Parlo, intendiamoci bene, dei vivi. Questo *Capriccio* del Puccini, che è un *Allegro focoso* posto in mezzo a più calme e ideali divagazioni ha il gran merito, per me, del getto, dell'unità di stile e di colore. Non ci sono né incertezze né cincischi e il giovine autore preso l'aire non si smarrisce, non va fuori del seminato. Le idee sono chiare, robuste, efficacissime, sostenute da molta verità, da molta arditezza di armonia, e le parti del pezzo sono collegate fra di loro con rapporti logici, chiari e ordinati. La tinta predominante è forte, ardita, quasi aspra, ma simpatica: le riprese sono ingegnose: le perorazioni efficaci hanno rilievo dalla distribuzione delle armonie, dall'ingegnoso lavoro dei bassi; c'è nel tempo di mezzo un pensiero dominante bellissimo, svolto e ripetuto con sempre nuovi e crescenti effetti. Il *Capriccio* suscitò entusiasmo e rimarrà come una delle migliori impressioni dei saggi di quest'anno.»

Per un saggio scolastico era davvero un avvenimento eccezionale. E ci fu perfino Franco Faccio, il famoso direttore d'orchestra, che si offerse di fare eseguire il *Capriccio* in un

concerto della stagione dall'orchestra della Scala. Che fiammata di entusiasmo e di speranze in quei giorni per Giacomo! E che arie trionfali si dava nelle immancabili passeggiate serali in Galleria con gli amici!

È da quei tempi di studente che Puccini amò poi sempre questa inimitabile Galleria che è qualche cosa come la Fiera permanente dell'arte lirica, dove passano tutte le celebrità canore del mondo, dove si intrecciano contratti fra una sommessa provetta di voce, la stoccata di qualche prestito molto forzoso, i racconti dei reduci da qualche gloriosa stagione all'estero o in provincia: la Galleria dove passa il tenore famoso che guadagna migliaia di dollari per sera, e dove si avvicinano tutti i «gigioni» dell'arte che portano a passeggio impermeabili sfilacciati, pelliccie spelate, e illusioni infinite, dove la tragedia affiora sul gorgo di una risata, dove uno sbadiglio può mascherare una smorfia di fame.... Ogni tanto dalla folla anonima dei miserabili alla ricerca spasmodica di una scrittura balza d'improvviso alla celebrità il nome di un ignoto, e allora sono scritture e onori e milioni, sono la ricchezza improvvisa e la fama: e la ascensione di costui rimuove lo stagno delle illusioni di tutti gli altri, le rimette in subbuglio.



In quelli anni dal 1880 al 1883 Puccini misurava la Galleria implacabilmente. E gli era buon compagno con gli altri amici Pietro Mascagni, che in quell'epoca studiava anche lui

al Conservatorio. Mascagni, più giovine, frequentava un altro corso. Ma i due futuri maestri della «giovine scuola italiana» facevano vita insieme. Mascagni non può dire che la celebrità lo abbia molto cambiato. Era anche allora esuberante di parole e di gesti, e pieno di idee, e pieno di vivacità, e piacevolmente chiassone. Nella comitiva di studenti nessuno faceva sfoggio di soverchia eleganza. Anche nella stagione più rigida quelle celebrità in incubazione andavano così leggermente vestite che Giacomo Puccini imprecava giocondamente nelle lettere alla mamma contro «il freddo cane» e invocava «un pastrano di quelli belli di Bocconi».

Un vestito nuovo in quell'epoca e in quella compagnia era tale avvenimento da porre il fortunato possessore in una posizione di assoluta superiorità. Ne ho avuto una pallida idea nel ripassare l'epistolario fra Giacomo e suo fratello Michele. Giacomo era tornato a Lucca per qualche tempo, e suo fratello minore era rimasto a Milano a studiare.

«Il tuo vestito è quasi pronto», scrive Giacomo. «Ho parlato col sarto Dal Pino e ho avuto buone notizie.»

Il fratello risponde da Milano: «Mi raccomando.»

E Giacomo dopo un mese: «Ho visto da Dal Pino i tuoi calzoni: molto belli.»

A Milano il fratello è sulle spine. Scrive di questo e di quello e conclude: «Ti raccomando il Dal Pino.»

E Giacomo premuroso gli risponde dandogli buone notizie anche del gilè. È sperabile che a un certo momento sia apparsa anche la giubba, a Lucca, per tranquillizzare il povero Michele che aspettava, a Milano. Veramente in quelle car-

toline si parla anche di altro: per esempio, di certe bollette del Monte di Pietà.... Ma non sarebbe delicatezza violare il segreto epistolare.

E torniamo a Mascagni. Pietrino aveva certe giacchettine aderenti, un po' strette e un po' corte, che attestavano il loro affettuoso attaccamento al padrone: un attaccamento che doveva durare da qualche anno. Ma alle osservazioni degli amici, Mascagni rispondeva con magnifica indifferenza.

— E che vorresti che io mi mettessi a fare l'elegante a Milano? Ci mancherebbe altro! A Milano ci vengo per studiare e adopero gli abiti smessi. Ma mi vedessi a Livorno durante la stagione dei bagni, che roba! Ho certi abitini bianchi da spiaggia, caro mio....

Aveva tutto a Livorno, lui. In quell'epoca però Mascagni aveva anche una certa cosa che da tempo non ha più: i baffi. Erano i primi, ancora timiducci e indecisi e tenuti con un certo orgoglio perchè dovevano dire che il ragazzo stava diventando uomo. Anche Puccini aveva la sua brava ombratura modesta sulle labbra. Un giorno corse fra loro e altri cinque o sei amici un giuramento solenne:

— Giù i baffi! Stasera tutti allo Stoker a labbra pulite.

E il giuramento fu tenuto. Alla sera allo Stoker (il Savini di adesso) gli amici si ritrovarono senza peli sulle labbra. Mascagni si accorse che sbarbato a quel modo non stava male, e preparò alla storia e ai giornali illustrati la sua caratteristica faccia sbarbata. Gli altri cinque invece si affidarono al tempo per rifornirsi di peli.

Alla fine degli studi Mascagni aveva pronta un'opera che

vendette per poco all'editore Pigna. L'opera che è rimasta sempre inedita si chiamava *Pinotta*, e più tardi l'autore giovanissimo la riscattò dall'editore. Avuto il diploma di maestro, Mascagni partì da Milano: e anche di lontano si ricordò del suo buon amico Puccini, il quale intanto s'era trovato da occuparsi dando lezioni di piano. E Mascagni gli scrisse per informarlo dei suoi lavori e della vita di povero maestro che gli toccava fare.

Mascagni in quelli anni era indeciso e più irrequieto del solito. Nel 1889 aveva scritto a Cerignola, dove era maestro della banda municipale, la *Cavalleria rusticana* per il concorso Sonzogno, ma in alcune lettere inviate poco dopo a Puccini il Mascagni si dimostrava sfiduciato, e dichiarava di voler ritirare l'opera per evitarle l'umiliazione di venire rifiutata. All'amico, che a quell'epoca aveva già dato *Le Villi*, Mascagni inviò il «racconto di Santuzza» perchè gli dicesse il suo giudizio. E Puccini gli rispose incoraggiandolo e invitandolo a sperare. Anzi Puccini da buono e vero amico aveva anche fatto sentire la musica di Mascagni all'editore Giulio Ricordi, il quale la provò al piano. Ma il suo giudizio fu sfavorevole.

— Non credo in quest'opera — disse.

E fu in tal modo che Casa Ricordi si lasciò sfuggire la *Cavalleria rusticana*.

Mascagni passava allora un periodo di scoramento indicibile. L'opera alla quale si era abbandonato tutto vibrante nel fervore della ispirazione gli appariva adesso fredda e insignificante. E scriveva a Puccini: «Trovami qualche lezione da dare a Milano, trovami un posto in orchestra al Dal Verme.

Sai che io suono il contrabbasso: fai in modo che possa cavar-
mi da qui!»

Puccini si interessò, e dopo qualche mese Mascagni venne a Milano, e nella camera del maestro amico in via Solferino gli fece sentire tutta l'opera. Non passarono molte settimane, e si diffondeva fulminea la notizia della vittoria di Mascagni al concorso Sonzogno, poi nel maggio del 1890 esplodeva a Roma il successo clamoroso di *Cavalleria rusticana*. Mascagni non aveva più bisogno di suonare il contrabbasso al Dal Verme....



I due amici della «bolletta» erano lanciati. E cominciavano a fare i signori, dopo i faticosi e belli anni indimenticabili dei primi cimenti e delle insolenti speranze.

Dalle *Villi* le cose erano cominciate a andar bene anche per Puccini (lo storico pagamento con le mille lire all'osteria dell'«Aida» ne era una prova) e con la nascita di *Manon* andarono benissimo.

Addio piccola stanza di affitto dove fra il letto e la spinetta sgangherata non c'era che il posto sufficiente per morire di freddo, addio passeggiate fameliche sotto la Galleria mentre intorno passavano indifferenti il lusso e la ricchezza, e gli occhi si incantavano nella visione luminosa dei ristoranti tepidi e odoranti di saporosi profumi! Era finita la miseria, ma eran finite anche quella deliziosa spensieratezza di giovani giocondi, e la gioia tormentosa della cinica allegria a stomaco vuoto,

e le imprese di seduzione a cuor leggero: tutti i baleni di luce e le ombre della giovinezza prima....

Il Maestro però ne portava nell'anima il ricordo come una fragranza che gli profumava di freschezza ogni pensiero, che gli allietava la vita. Era come un viatico di dolcezza e di nostalgia, di languore e di malinconia sottile, di sorrisi, e di sofferenze patite lietamente, che lo accompagnava nella via dell'arte. E quando avvenne che per le sue nuove opere Puccini dovette scendere in fondo all'anima a cercarvi un sentimento, vi trovò quel viatico gentile e tutta ne inghirlandò la sua musica perchè corresse nel mondo a cantare una nuova canzone di giovinezza e di passione.

IL PRIMO PASSO

Dopo *Manon*, le sue opere hanno avuto la prima incubazione a Torre del Lago, e poi a Viareggio, tra la fascia azzurra del Tirreno e la cinta verdigna delle colline popolate di ulivi, in un terreno rubato all'acqua a poco a poco, e così strano e nuovo e fragrante di verginità che sembra lontano lontano dal mondo.

A Torre del Lago Puccini era stato una volta e se n'era innamorato: vi prese in affitto un appartamento, poi una casa, poi si costruì una villa. E il lago di Massaciuccoli che viveva tranquillo e modesto nella chiusa conca della sua bellezza rustica, fu imposto alla notorietà da questo ospite nuovo e illustre.

Prima di costruire la recente villa a Viareggio fra i pini il Maestro è vissuto per molti anni a Torre del Lago, che forse si chiama così perché una volta c'era una torre e adesso c'è ancora il lago. Puccini si serviva di tutte e due le cose con

lodevole spirito di equità. Dov'era la torre si fece la sua villa (una casina graziosa cinta d'alberi e di fiori e tutta trilli e gorgheggi per una innumerevole famiglia di uccelli custodita in giardino) e prese in affitto il lago per cacciarvi liberamente. Il lago gli arrivava fino al giardino: sulla sponda aveva fatto costruire una darsena, e nella darsena si dondolava la flotta di casa Puccini: tre canotti automobili e due barchette a remi. Quando la flotta si moveva col suo carico di uomini e di fucili, pareva veramente che salpasse una spedizione pronta a espugnare qualcuno dei paesetti che si profilano verso i monti attorno al lago, e che si tengono un po' discosti dalla riva per la paura di cadere nell'acqua.

Da questa villa canora e dall'altra più recente che il maestro si fece erigere a Viareggio, quando la costruzione della Torbiera venne a rovinargli il paesaggio di Torre del Lago, si sono alzati per la prima volta i canti di Mimi e di Musetta, di Tosca e di Butterfly, di Minnie la impetuosa fanciulla del West e della Rondine, delle figure del Trittico e della principessa Turandot, l'ultima creatura che viene al mondo quando il maestro è morto.



In ogni paese Giacomo Puccini ha una specie di cittadinanza canora. Anche dove non è mai stato è giunta la voce delle sue creature erranti in vagabondaggio vittorioso: dall'Europa all'Asia, all'Africa, all'America, all'Australia.

Il Maestro avrebbe potuto viaggiare tutto il mondo con la certezza di sentir sospirare dovunque la tristezza di Mimi e lo spasimo di Butterfly, e cinguettare le impertinenze di Musetta, e smaniare l'amore del Cavaliere des Grieux e la pericolosa civetteria di Manon, e la appassionata gelosia e il disperato amore di Tosca e di Minnie, e urlare di orrore e piangere e ridere le figure del Trittico. Ma nei primi tempi niente cittadinanza canora, niente creature vaganti, e niente danaro.

A Milano, quando si diede la prima rappresentazione delle sue *Villi* al Teatro Dal Verme nel maggio del 1884, Giacomo Puccini aveva in tasca quaranta centesimi. Buoni, ma pochi. E il suo poeta Ferdinando Fontana aveva qualche piccola cosa di più: toccava forse la lira. Logico, per un poeta.

Il ricordo di quella sua prima rappresentazione è sempre rimasto vivo nella mente del Maestro, ma anche nei racconti che me ne fece poi non sapeva fissare l'impressione precisa di allora, quando i primi applausi lo colsero pauroso fra le quinte, ed egli si sentì trascinare a mano dagli artisti verso il proscenio, dinanzi alla folla nella sala sfolgorante.

— Ero in uno stato di incoscienza. Mi pare che di tutta quella roba, e degli applausi, e dei complimenti, io capissi poco. Devo aver sorriso al pubblico, devo essermi inchinato stiracchiando le braccia alla prima donna e al direttore d'orchestra, che era il maestro Achille Panizza, milanese. Ah, devo aver fatto una bella figura!...

E sorrideva, come se veramente avesse riveduto il Puccini di allora, e mentre mi evocava i ricordi di quella serata le mani irrequiete si mettevano a picchiettar la tastiera del

piano, come se la nostalgia di quella evocazione volesse subito venir espressa, ordinarsi in una frase musicale.

— Ricordo ch'ero vestito benino: quasi in nero, quasi. Avevo un abitino color caffè, un caffè piuttosto carico. Mi lusingavo che di sera potesse apparir nero, ma c'era tanta luce al Dal Verme che non mi fu possibile di far passare un colore per un altro. Mi avevano tanto raccomandato gli amici: «Stasera verrai vestito di nero, speriamo.» Io mi ero quasi offeso di quella insistenza: o che credevano che io non le conoscessi le convenienze? Ma quando fui a casa mi venne in mente un piccolo particolare che mi era sfuggito: io non avevo un abito nero. Avevo però un abitino caffè, in buono stato. Il quale aveva, fra l'altro, il vantaggio di essere l'unico abito mio. La scelta era abolita, e io andai al battesimo di operista col caffè addosso.



Quella prima opera era nata quasi di sorpresa.

Dopo il clamoroso successo ottenuto col suo *Capriccio sinfonico* presentato come saggio finale al Conservatorio (abbiamo visto che tutto il mondo artistico se ne era occupato allora come di un avvenimento d'arte) il magro e lungo e famelico Puccini pazzo di gioia aveva pensato forse per la prima volta in vita sua che veramente l'avvenire poteva riservargli delle grandi sorprese. Più che agli altri egli si era rivelato a se stesso.

— Ma dunque sei buono a qualche cosa, caro Puccini! — aveva esclamato come se parlasse a un altro.

E pensò di scrivere un'opera. Ma occorreva un libretto. Di trovarglielo s'incaricò Amilcare Ponchielli che gli voleva molto bene, e che nella sua ingenua bontà non s'era mai accorto dei tiri birboni dell'allievo il quale, facendo calcolo sulla proverbiale distrazione dell'autore della *Gioconda*, gli aveva presentato sempre, per una diecina di volte, la stessa *Fuga* cambiandola soltanto di tonalità.

In quelle serate di conversazione deliziosa nelle quali Puccini mi raccontava gli episodi della sua vita che mi servono alla compilazione di questo libro (ed egli si divertiva nel vedersi sfilare dinanzi il passato, si divertiva senza malinconia) il Maestro mi disse come avvenne la nascita della sua prima opera.

Amilcare Ponchielli, cuor d'oro, aveva intensificato nel Puccini la passione per il teatro: il successo e gli applausi del *Capriccio* avevano fatto il resto.

— Perché non scrivi un'opera? — gli domandò Ponchielli.

— Già, ma il libretto?

— È vero, manca il libretto.

Ma Ponchielli pensò anche a questo con paterno interessamento. Aveva già parlato di Puccini all'editore Ricordi: pensò di parlarne a Ferdinando Fontana perché preparasse un libretto d'opera per Puccini. Pochi giorni erano passati dalla vittoria del *Capriccio*, e Ponchielli invitò Puccini ad andare per alcuni giorni di quella seconda quindicina di luglio del 1883 in campagna a Caprino Bergamasco. In quel paesino c'era Antonio Ghislanzoni, fantastico tipo di artista, novelliere, poeta,

librettista, romanziere, critico d'arte, cantante, autore del libretto di *Aida* — il quale, tanto per provare un altro mestiere nella sua vita avventurosa, aveva pensato di diventare albergatore e aveva fondato una Pensione. Ebbe una clientela di artisti, poeti, musicisti, pittori, cantanti, gente assai assai simpatica, ma che aveva una incorreggibile antipatia per i conti da pagare. Si mangiava molto, si rideva moltissimo, non si pagava mai. Naturalmente andò a finire che in ultimo il Ghislanzoni non poté più ridere....



Ma in quell'anno si rideva ancora nella Pensione del poeta albergatore, e Ferdinando Fontana era fra i primi clienti. Ponchielli mise il Puccini in relazione col Fontana.

«Cara mamma, — scriveva Puccini in quel tempo, seguendo la sua abitudine di buon figliolo di informare subito colei che più gli stava a cuore al mondo — sono andato da Ponchielli e mi sono trattenuto quattro giorni. Parlai col Fontana, poeta, che trovai a villeggiare lì vicino a Ponchielli, e si fissò, quasi, per un libretto: anzi mi disse che gli piaceva la mia musica, ecc. Ponchielli poi entrò anche lui di mezzo e mi raccomandò caldamente. Ci sarebbe un buon soggettino che ha avuto un altro, ma che il Fontana avrebbe piacere invece di darlo a me, tanto più che mi piace molto davvero, essendoci molto da lavorare nel genere sinfonico descrittivo, che a me garba assai,

perchè mi pare di doverci riuscire. Potrei in tal modo prendere parte al concorso Sonzogno. Ma l'affare, cara mamma, è molto incerto. Pensi che il concorso è italiano, non ristretto e locale come credevo: poi, il tempo è breve.... Non sono più stato a fare visita alla signora Lucca perchè è partita per Bayreuth, dove si dà il *Parsifal* opera di Wagner. Ci ho da pagare quindici giorni di pensione, e se vengo a Lucca mi ci vogliono venti lire per riscuotere l'orologio e lo spillo che sono a.... respirare aria di monte. Baci.»

Qualche giorno dopo, dalla sua casa di Maggianico il Ponchielli volle ricordare a Ferdinando Fontana la raccomandazione di procurare un libretto a Puccini, e gli scrisse in data 25 luglio di quel 1883 una lettera che io ritengo ancora inedita e che è gustosissima anche perchè rivela il carattere dell'armonioso operista.

«Caro Fontana, in seguito a ciò che mi dicesti ieri in ferrovia, relativamente al giovine Maestro Puccini, e al libretto dell'operetta in un atto che tu saresti disposto a scrivergli a miti condizioni, vengo a chiederti a nome suo quale sarebbe il prezzo della somma che esigeresti.

«Non serve ripeterti che il Puccini non ha mezzi di fortuna, perciò si raccomanda alla tua ben conosciuta onestà.

«Ascolta la voce del cuor
che in te non batte invano,
Ben so che dell'oro il fulgor
se splende nella mano

Fa inver di piacer tripudiar
E ti eleva a quel ciel
Che la vena ci suol risvegliar
Senza alcun vel.

(*Madonna!*)

Ma in questo caso
Deh! accorcia il naso ¹
E sii benigno
Siccome il Cigno
Che arriva placido
In fondo al mar:
Non esser acido
Col mio compar. ²

«Cosa rispose Ghislanzoni a quanto ti incaricai di riferirgli?... Probabilmente con un'alzata di spalle! Dimmi se le modificazioni propostegli da Ricordi per il *Caligola* lo persuadono: e se per qualunque combinazione in appresso, in avvenire.... insomma dopo compiuta la ferrovia Lecco-Colico, si può intanto leggere l'*Evangelina*, ripeto la domanda che avrà fatto prendere cappello a Ricordi venuto costi espressamente pel *Caligola*! E doveva la mia lettera cadergli proprio sotto il naso? Non era meglio dir nulla?...

«Saluta tanto l'amico Ghislanzoni, e tu scrivimi onde possa rispondere qualche cosa al Puccini. Buon pranzo (?...) e credimi sempre tuo

«aff. A. PONCHIELLI.

¹ «Si suppone che il tuo naso un po' lungo (non me lo negherai) ti faccia sembrare avido di danaro! — ² «Compar» per scolaro. Si usa dire così qualche volta, e specialmente quando fa bel tempo!»

Le affettuose insistenze di Ponchielli fecero ottenere a Puccini il libretto. Venne deciso un nuovo incontro fra i tre, che Puccini mi ha così raccontato:

— Il mio buon maestro Ponchielli, del quale non dimenticherò mai l'infinita bontà, mi aveva accompagnato a Maggianico dove con Ferdinando Fontana si combinò che avrei musicato *Le Villi*. Ponchielli mi colmò di gentilezze, ma si dimenticò di darmi da mangiare. Figurarsi che fame, con quell'arietta e a quell'età! Alla sera finalmente ci mettemmo a tavola. Con noi c'era anche Ghislanzoni il quale aveva abbandonato la Pensione per venire in nostra compagnia, e che mi aveva letto negli occhi la mia fame delirante. Quando venne portato in tavola un piatto di salame, Ghislanzoni mi disse sottovoce di sfuggita: « Attaccati a questo! » E io mi ci attaccai. Fu la salvezza, perchè il salame era il primo e l'ultimo piatto. Povero Ponchielli, non era condannato a soffrire d'indigestione!

Quando ebbe in mano il libretto, il giovine Puccini scappò a Lucca dalla mamma, e si mise al lavoro con frenesia, giù a tempestare note perchè voleva prender parte al concorso che l'editore Sonzogno aveva bandito per un'opera in un atto dalle colonne del *Teatro Illustrato*. Lavorava di giorno, lavorava di sera, di notte, nella piccola casa, accanto alla mamma che vegliava con lui, con quel suo figliolone caro: e intanto che egli si sperdeva nei sogni della fantasia, la mite e dolce donna agucchiava alle calze.

Il termine per la partecipazione al concorso era vicinissimo, e il maestrino aveva ancora molto da fare. Alla fine la-

vorò due giorni e due notti, e riuscì a far partire in tempo il copione con la complicità di un impiegato alle poste che si era interessato di lui.

L'autore tirò un sospiro di sollievo. *Le Villi*, l'operetta come la chiamava la mamma, era finita.



Il primo risultato non fu molto brillante. La commissione esaminatrice del concorso non si avvide nemmeno di quel povero spartito che era venuto al mondo fra tante ansie e con tante speranze. Probabilmente non lo lesse nemmeno: forse fu trattenuta dalla terrificante visione di alcune di quelle pagine — le ultime specialmente — sulle quali Puccini aveva scaraventato le note con quella frenetica noncuranza della scrittura che da allora in poi ha fatto impazzire tutti i suoi copisti.

Il concorso venne vinto dal maestro Guglielmo Zuelli divenuto poi direttore del Conservatorio di Parma, con l'opera *La fata del Nord*, e dal maestro Luigi Borelli con *Anna e Gualberto*, che furono le due opere scelte per la rappresentazione: in seguito all'esito della scena sarebbe stato assegnato il premio definitivo. Le due opere vennero date al Teatro Manzoni. Il premio che era di duemila lire (somma favolosa in quei tempi, specialmente per artisti in "bolletta") toccò allo Zuelli, ma per un accordo concluso fra i due maestri prima dell'esito la somma venne divisa. A dimostrare quanto in quei tempi fossero verdi le speranze e la situazione finanziaria dei musicisti,

basterebbe ricordare il motto con cui lo Zuelli volle contrassegnare la sua opera per il concorso: «L'arte e la fame hanno fra loro strettissimo legame.»

Quando Puccini morì, qualcuno ebbe l'idea di intervistare il maestro Zuelli su quel lontano concorso, e il maestro Zuelli dichiarò con simpatica franchezza:

— L'opera da lui presentata, *Le Villi*, non ebbe neppure l'ammissione. E poi fidatevi dei concorsi! Infatti, quantunque la mia opera sia stata premiata e abbia avuto allora alla rappresentazione un successo veramente caloroso, riconosco lealmente, e ci tengo a dirlo ben forte, che il lavoro di Puccini era di molto superiore.

A proposito del concorso Sonzogno questo maestro gentiluomo ricordò di avere avuto ultimamente occasione di scrivere per ragioni professionali al maestro Puccini che si trovava a Vienna.

Gli scriveva per raccomandargli appunto un suo protetto che credeva meritevole di appoggio. E per invitare il Puccini a occuparsene con affetto gli ricordava la loro antica amicizia di studenti, che l'esito del concorso non aveva per nulla diminuito. Lo Zuelli, nel rinnovare le espressioni della sua antica ammirazione al vecchio compagno di Conservatorio, chiudeva scherzosamente la lettera con questi versi:

Sebben di Sonzogno vincessi il concorso
il pelo rimisi qual fossi un grand'orso:
E tu che perdesti il Concorso Sonzogno
Vincesti la gloria e a me restò il sogno!

Puccini gli aveva risposto con una lettera affettuosa nella quale accordava al protetto dell'amico tutto il suo appoggio autorevole. E continuava in versi, per rispondere a quelli dello Zuelli:

Amico mio carissimo
 Tu scrivi in poesia
ed io farò prestissimo
 due versi purchessia.
Trent'anni son trascorsi
 dal tempo delle *Villi*!
Ma non abbiám rimorsi,
 più o men pei nostri «trilli».
Tu per la gran salita
 i giovani accompagni
con fede ribadita.
 Convien ch'io non mi lagni
perchè son sempre in sella.
 Lungi da noi i ristagni,
Guardiam la nostra stella:
 Pel ritmo della vita
La nota è sempre quella!



Ma il destino volle largamente ripagare Puccini della delusione sofferta.

Dopo il fiasco del concorso, Puccini tornato a Milano si trovava una sera in casa di Marco Sala: fu pregato di mettersi

al piano, e spontaneamente gli fiorirono dalle dita le note delle *Villi*. Fu un successo. Fra i molti artisti c'era quella sera nella casa ospitale Arrigo Boito, e si lanciò l'idea di far rappresentare l'opera. Occorreva del danaro? Si sarebbe trovato. E fu trovato infatti, per la generosità di molti amatori di musica e per il fraterno interessamento di Ferdinando Fontana. Il quale scrisse a Giacomo, che era tornato per qualche giorno a Lucca presso la madre malata:

«Carissimo Giacomo, Oggi ricevetti lire sessanta da un amico agente di cambio, il signor Vimercati, il quale concorre insieme a certi suoi amici nelle spese per la rappresentazione delle *Villi* e al quale mi sono rivolto. Egli desidera conoscerti. Ti mostrerò la gentile sua lettera. Da questo amico mio speravo al più venti o trenta lire. Invece vedi, è il doppio. Ciò ne fa sperare. Ma già ti dissi che per il danaro ero sicuro. Infatti ecco il conto di quello su cui possiamo calcolare finora: Vimercati 60 lire, Marco Sala 50, Arrigo Boito 50, Fratelli Sala 20, la «Incognita» di Marco Sala 50. Sono lire 230. E restano ancora il Duca Litta, Nosedà, il Conte Sola, Biraghi. Metti che diano fra tutti almeno cento lire, e faranno 330. E il Melzi? Così saranno 430. Le spese essendo di lire 450 (250 lire di abiti, e 200 di copiatura) tu vedi che al massimo arrischiaresti 20 lire. Ora sto mettendo in sesto il libretto. Domattina lo spedirò a Ricordi con una lettera co' fiocchi. Accomoderò l'intermezzo come desideri. Ricevesti i bozzetti per le scene? Vanno bene? Attendi alla tua musica e non pensare al resto. Ti dico e ripeto che me ne fo garante io.»

Era il maggio del 1884, e questa lettera scritta alla mamma da Puccini che era già ritornato a Milano le spiega il segreto della prossima rappresentazione. Sentite come la lettera è fresca di ingenua grazia e di bontà:

«Milano, 13 maggio 1884.

«Cara Mamma, come avrà saputo, io dò l'operetta mia al Dal Verme. Non le avevo mai scritto perchè non era sicuro. Concorrono a darla molti signori di qua e anche persone di vaglia come Arrigo Boito, Marco Sala, ecc., i quali si sono impegnati per una somma ciascuno. Ho scritto ai parenti e al Cerù perchè mi aiutino per le copie, che ci vorrà duecento e più lire. Per ora non so, potrebbe anche essere di più. Speriamo bene che cambi! Lei come sta? So che sta sempre al solito, povera mamma. Michele sta bene e la saluta tanto, poi si scriverà più a lungo: ho tanto da fare che non ho tempo neppure di scrivere alla mia buona e cara mamma! Stia allegra. Un bacio.»

L'opera andò in scena la sera del 31 maggio al Teatro Dal Verme con l'impresa Steffanoni. C'era in teatro una folla enorme. I giornali ne avevano annunciato l'andata in scena in questo modo curioso: «Questa sera al Teatro Dal Verme ha luogo la rappresentazione di un'altra delle opere presentate al concorso del *Teatro Illustrato*, una di quelle che non ebbero nè premio nè menzione onorevole. Ne è autore il signor Puccini. S'intitola *Le Willis* (questo è il titolo originale dell'opera alla sua andata in scena, ortograficamente italianizzato poi) e

il poetico soggettino è stato tradotto in versi da Ferdinando Fontana. Il Puccini, lucchese, è allievo del nostro Conservatorio.»

Quella sera lo spettacolo, che cominciava alle ore otto con *Le Willis*, veniva completato con l'opera *Jone* e con *La Contessa d'Egmont*.

Il successo fu grandissimo: il pubblico ebbe esplosioni di entusiasmo. Il maestro Puccini dovette presentarsi alla ribalta per ben diciotto volte.

E appena finita la recita l'autore, con quel suo abito color caffè, si precipitava al telegrafo e mandava alla mamma l'annuncio della vittoria: «Successo clamoroso — superate speranze — diciotto chiamate — ripetuto tre volte finale primo.» Quindici parole precise con l'indirizzo: un franchetto, a quell'epoca. Ma quanta gioia nelle frasi brevissime!

Il successo era stato veramente entusiastico. Filippo Filippi era così pervaso dalla commozione che la sua critica sulla *Perseveranza* cominciava con una andatura telegrafica: «Puccini alle stelle! *Le Willis* entusiasmo. Applausi di tutto, tantissimo il pubblico, dal principio alla fine. Si volle udire tre volte il brano sinfonico che chiude la prima parte e si è domandato tre volte il *bis*, non ottenuto, del duetto fra tenore e soprano, e della leggenda. Povera Commissione del concorso del *Teatro Illustrato*, che non ha accordato a Puccini nemmeno la menzione onorevole, non l'ha neppure nominato, l'ha buttato in un canto come uno straccio....»

«Chi si sarebbe imaginato — scriveva il critico Gramola del *Corriere della Sera* — che fra le opere presentate al concorso

del *Teatro Illustrato* e dalla commissione esaminatrice giudicate indegne, non diremo di premio, ma pur di qualunque benevola parola, — proprio fra gli scarti — dovesse esservi il migliore, ma a distanza immensa il migliore dei lavori dei nostri giovani maestri? Se non immaginarlo per lo meno sospettarlo dovevano però tutti coloro che anche soltanto da dieci o dodici anni riguardino ai risultati di tutte le commissioni in generale.

«Ma se il trionfo ottenuto sabato sera dal bravissimo giovane maestro Puccini ha consolato con noi tutti gli altri che hanno le commissioni nello stesso concetto dubitativo, per altri molti è stato una delusione. E principalmente per tanti giovani studiosi, valenti ma poveri, che non possono far rappresentare un lavoro, sia pure in un atto, se non è passato prima per le mani delle commissioni aggiudicatrici!

«Basta, quel che è stato è stato: il nostro Puccini deve ringraziare il suo coraggio, l'amico Fontana, l'editore Ricordi, i suoi colleghi di Conservatorio, e tutti che si sono dati da fare perchè le sue *Willis* venissero rappresentate a Milano. Deve essere riconoscente anche alla signora Caponetti, al tenore D'Andrade, al baritono Pelz, e all'infaticabile e bravo Panizza per merito dei quali l'interpretazione del suo bel lavoro è stata addirittura eccellente.

«I pezzi delle *Willis* che maggiormente hanno impressionato il pubblico sono stati il duetto d'amore, il brano sinfonico che chiude la prima parte, e l'intermezzo. Ma per conto nostro non esitiamo un momento a dire che anche tutta la seconda parte è un vero gioiello. I pregi che si riscontrano

in queste *Willis* rivelano nel Puccini una fantasia musicale singolarmente disposta alla melodia. Nella musica del giovine maestro lucchese c'è la freschezza della fantasia, ci sono le frasi che toccano il cuore perchè dal cuore devono essere uscite, e c'è una fattura delle più eleganti, delle più finite, a un punto tale che quando a quando non pare di aver davanti a noi un giovine allievo, ma un Bizet, un Massenet.

«I modi di canto del Puccini sono belli e le voci sono messe bene assai: il duetto d'amore ch'è tutto spirante dolcezza e originalità, può essere eseguito anche da artisti che non posseggano una estensione di voce troppo ricca. Riguardo al modo di condurre il dramma il Puccini ha accettato quelle fra le nuove teorie che ne favoriscono la esplicazione, senza rifiutare nè sdegnare di seguire i criteri d'arte usati dai grandi antichi maestri. Il brano sinfonico del quale il pubblico giustamente entusiasta ha voluto tre volte la replica è un documento che il Puccini sa rispondere alle esigenze dell'arte nuova in modo da lasciare che la sua fantasia si abbandoni alla più alta ispirazione. In una parola noi crediamo sinceramente che il Puccini possa essere il compositore che l'Italia aspetta da tanto tempo.»

E Marco Sala, ricco gentiluomo innamorato dell'arte, fine compositore di musica, scrisse sull'*Italia* un articolino tutto pervaso di gioia: «L'opera del Puccini è a nostro avviso un piccolo e prezioso capolavoro, da cima a fondo. Un grande successo, un grande compositore alle viste.»



Acclamato al primo lavoro, con Ricordi che gli comperava subito l'opera e gli dava commissione di scriverne un'altra su libretto di Ferdinando Fontana, salutato dalla critica come il nuovo maestro atteso: era la felicità!

Ma la mamma intanto gli moriva....

La mamma che si era tutta sacrificata ai figliuoli, chiusa nel lutto della lunga vedovanza, che aveva lavorato per allevarli, che s'era lasciati strappare Giacomo e Michele perchè potessero studiare lontano, e riuscire a qualche cosa.... La mamma buona e cara, che aveva sofferto tutte le ansie di quell'aspra vigilia d'arte, che in quella notte delle *Villi* sola e lontana aveva vegliato pregando per il figliolo che dava la sua prima battaglia, la mamma moriva. Proprio allora, quando stava per giungere la buona fortuna, e un po' di gioia le avrebbe potuto illuminare il bel viso sereno....

Il figliolo corse a Lucca, e n'ebbe l'ultimo bacio fra le lagrime.

DOPO LE "VILLI"

Le *Villi* avevano tratto Puccini dal grigiore della folla anonima dei postulanti alla notorietà, l'avevano sollevato sulla moltitudine in modo che il pubblico potesse guardare a lui, e vederlo.

Ma il dolore per la morte della mamma gli aveva lasciato tanta desolazione nel cuore. Ritornato a Milano egli scriveva alla sorella Ramelde, che era la sua confidente: «Penso sempre a Lei. Questa notte me la sono anche sognata. Oggi poi sono più triste del solito. Qualunque trionfo potrà darmi l'arte, sarò sempre poco contento mancandomi la mia cara mamma. Sta sollevata più che puoi, e fatti quel coraggio ch'io ancora non ho potuto farmi.»

Cercò conforto nel lavoro. Le *Villi* erano in un atto, e Giulio Ricordi osservò che se fosse stato possibile dividere l'opera in due parti in modo da darle un più completo aspetto teatrale, sarebbe riuscito più facile aprirle la via nel mondo.

Occorreva aggiungere qualche cosa, renderne organiche le due parti, dare uno sviluppo logico alla divisione.

Puccini si accinse con buona volontà al lavoro, e in due mesi l'opera fu pronta nella rinnovata fisionomia. La sera di santo Stefano di quello stesso anno 1884 le *Villi* in due atti vennero rappresentate al Teatro Regio di Torino. E fu la conferma del successo milanese.

C'è di quell'epoca una interessante lettera di Verdi a Giulio Ricordi, che era ugualmente l'editore del vecchio maestro glorioso e del giovine novizio.

Giuseppe Verdi scriveva: « Ho visto una lettera che dice tutto il bene del musicista Puccini. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia, che non è nè antica nè moderna. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico: niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera, e la sinfonia è la sinfonia; e non credo che sia bello fare uno squarcio sinfonico pel solo piacere di far ballare l'orchestra. »

Poche parole, scritte nel 1884, e c'è tutto un insegnamento di estetica musicale e teatrale. « L'opera è l'opera e la sinfonia è la sinfonia », cioè il teatro ha leggi che si possono trasformare, con grandissimo ingegno, ma che non si possono eludere.

Le *Villi*, pure essendo la rivelazione di un fresco ingegno musicale, sono come sopraffatte da un impeto sinfonico. Puccini era allievo di Bazzini, e Bazzini era un innamorato delle nuove correnti germaniche. L'atmosfera musicale di quel tempo era impregnata di spirito tedesco, che si chiamava rivolu-

zionario. Si combattevano a teatro e sui giornali memorabili battaglie fra il genio lirico italiano e il genio della coltura tedesca. Puccini respirava in quell'aria, ma i canti che sentiva nel cuore prorompevano ugualmente anche attraverso alle strettoie didattiche, e poi quando si sentirono completamente sicuri forzarono impetuosamente il chiuso e salirono nell'azzurro, vittoriosamente. Verdi esprimeva in quelle brevi parole ciò che Puccini doveva poco più tardi così saldamente sentire.

Ma intanto c'era da seguire le *Villi* e da lavorare all'opera nuova che l'editore Ricordi attendeva.

Scrivere un'opera per Ricordi, a ventisei anni, e avere un contratto che gli assicurava la prima rappresentazione alla Scala! C'era da insuperbire dalla gioia.

Nelle indimenticabili serate nelle quali il Maestro amico mi raccontava la sua vita, mi diceva che in quell'epoca, quando gli avveniva di vedersi allo specchio, chiedeva con gioconda voce a quel giovinottone gagliardo che lo guardava:

— Di', Giacomo, sei veramente tu? Siamo veramente noi?

Mirabile stagione delle prime vittorie, dolcezza senza uguali di quel primo sentirsi rivelare a sè stessi nella primavera del successo, nella freschezza nuova di ogni sensazione! Verranno poi le altre vittorie, e saranno più grandi e più complete, ma nessuna avrà più il sapore primaticcio, la fragranza deliziosa della prima conquista.



Giacomo Puccini aveva in dono dal buon Dio la serenità, che è lo stato di grazia dell'anima. Il dolore per la madre morta gli si era addolcito in cuore, si era mutato in una memore commozione di figliolo buono, in una intima comunione di spiriti che gli dava conforto, come una benedizione.

Accanto a Puccini sono passate anche tante tristezze, la giovinezza gli è fiorita tra una fredda miseria contegnosa, qualche ombra di malinconia s'è distesa talvolta sul suo cammino, e gli ha dato un senso di desolazione agghiacciante: ma il cielo si è poi rifatto bello, e l'anima s'è adagiata in una dolce tranquillità riposante.

La serenità era il fondo del carattere del maestro, il dono felice del suo spirito equilibrato. La serenità è fatta sempre di un po' di egoismo, di una certa indulgenza per sè e per gli altri, di una esatta fiducia nelle proprie forze, di una buona dose di allegria. L'allegria è come l'ossigeno dello spirito, e Giacomo Puccini era ricco di ossigeno.

Pur nella serietà del carattere e nella tormentosa fatica della ricerca di un'arte sempre più alta, gli era rimasta nell'anima la letizia impertinente della sua giovinezza verde. E gli era anche rimasta quella piacevole inclinazione all'arguzia che aiutando a prendere in giro gli altri prende in giro anche il tempo, giocandogli l'incantevole tiro di lasciarlo passare senza che ci possa aggrinzire di rughe lo spirito. Puccini era rimasto studente, nello spirito e nel sentimento, e anche nella

florida persona giovanile, nella faccia abbronzata e aperta al sorriso amico, nella fresca vivacità degli scatti.

Puccini allegro, spesso? Sì, e burlone anche, talvolta. Me ne rincresce per le anime gentili e sensibili che lagrimando sulla morte di Mimi freddolosa e spasimando di tenerezza per Butterfly o per Manon si immaginavano un maestro sospirato e raffreddato per i continui singhiozzi. No, no. Fosse stato così, il pubblico non avrebbe nella *Bohème* quel soffio di giovinezza lieta e travolgente, quella vena di arguzia che serpeggia per il poema, e sposa una lagrima a un sorriso, un singhiozzo a un trillar d'allegria: e non avrebbe alcuni pittoreschi particolari di Butterfly, né le gaie scenette sagrestane del primo atto di Tosca, né le gioconde risate di Gianni Schicchi.

È appunto in questo fondo di serena letizia che fiorisce il sentimento di cui è tutta pervasa l'opera musicale di Puccini. L'uomo di spirito è sempre un sentimentale: le fonti del pianto non sono mai molto lontane da quelle del riso. Ed ecco appunto la musica di Puccini, da *Manon* alla *Turandot*, intessuta in un ricamo d'oro fra bagliori di letizia e sospiri di malinconia, come un cielo di primavera balenante di sole e svariante di nubi. È questo il segreto della musica di Puccini, che prende l'anima e la avvolge come in una carezza, che le canta canzoni di amore, che le apre visioni di sogni sognati e non goduti mai, che le ridona una giovinezza nuova per farla ancora palpitare e vivere di illusioni, per darle la gioia di credere e di sperare, di ricordare anche. Puccini ha trovato l'espressione musicale del nostro tempo. Ha dato un canto e un sospiro a tutte le espressioni del sentimento. Ha

vestito di poesia il nostro amore, che non si ammanta più di vesti solenni, che non urla e non rugge come nei tempi antichi, ma che strazia pur sempre, e dilania, e fa morire di spasimante morte.

È una musica che sa di baci e di sospiri, che sa di tenerezza e di gioia, e ci accarezza e commove. Arte facile? Magari fosse. Arte semplice? E sia lodato il Cielo, per la visione d'azzurro che apre sull'orizzonte delle nostre anime.

È arte di giovinezza. È musica fatta con amore da un maestro che amò la vita e le cose belle, che si inteneriva a uno spettacolo di dolore, che sentiva la commozione sottile che viene da un viso rigato di lagrime, dal pianto di un bambino, dalla desolazione d'un abbandono. Da un maestro che sentiva l'amore, soprattutto.

Musetta e Mimi hanno messo sulle labbra delle nostre fanciulle una canzone nuova, come un bel fiore purpureo: hanno messo in tutti un languore di dolcezza, un profumo di romanticismo che è forse un poco di maniera, ma che è tanto caro e tanto buono. A quale scopo avere seppellito il romanticismo se non si avesse il piacere di essere un poco romantici?



Le *Villi* dopo Milano e Torino arrivarono a Napoli nella primavera del 1885. E a Napoli ebbero un fiasco grandioso.

Il racconto mi è stato fatto personalmente dal Maestro.

— Da Milano io ero andato a Napoli per assistere alla pri-

ma delle *Villi*. L'eco dei successi avuti da quest'opera a Milano e a Torino aveva richiamato una immensa folla. Da buon novellino io mi davo arie di conoscitore dell'ambiente teatrale, ed ero sicuro del successo. Sulle prime il pubblico si mostra freddino, ma all'aria della Torresella scoppia un applauso. La Torresella ringrazia. Si applaude nuovamente, e allora mi presento anch'io per prendere la mia parte di applausi. Cento voci scattano irose: «Via! fuori! via! che c'entra lei?» Tutto il pubblico insorge contro di me furiosamente. Ma come? Ero o non ero l'autore? Avevo o non avevo il diritto di dividere il trionfo con i miei interpreti? Perchè naturalmente che si dovesse trattare di trionfo, e grande, non c'era dubbio. Però a mano a mano che la rappresentazione procedeva mi pareva che il trionfo prendesse delle manifestazioni che ancora non conoscevo, e che avevano un tono poco allegro. Infatti si cominciava a zittire, a far rumore, a fischiare. Prestai attenzione. Erano veramente fischi. Trionfo con fischi? Ecco una sfumatura di trionfo che ancora non conoscevo. Ma poi la sfumatura cominciò a farsi troppo chiara, la burrasca si rivelava furibonda, e io me la svignai filosoficamente rifugiandomi in un caffè di via Toledo in compagnia di un corista, poverino, che si era assunto il pietoso incarico di consolarmi. «Ma vedrà che non è niente, stia tranquillo, sono cose che passano.... E stato fischiato anche Verdi....»

— E andò a finire?

— Male. Mi ricordo che Mascagni era venuto apposta da Cerignola nella speranza di assistere a un successo, ed era avvilito. Dopo mezz'ora da che stavo al caffè mi venne il desi-

derio di tornare verso il teatro. Ero sulle spine. E poi, chi sa? A Milano l'intermezzo sinfonico era tanto piaciuto! Le cose potevano essersi volte in bene. Quando vi arrivai lo spettacolo era appena finito: il pubblico stava sfollando. Tesi gli orecchi: ah, ah! si dicevano cose tremende sull'opera, sull'autore. Mi feci piccolo piccolo per passare inosservato. Finalmente vedo un giornalista che conoscevo: era Daspuro, rappresentante della casa Sonzogno.

« — E così?

« — Ah, caro maestro: un disastro, un disastro irrimediabile!

« Mi bastava. Presi il primo treno, e via senza mai fermarmi fino a Lucca. Bé: o non ti trovo a Lucca gli amici che avevano già stabilito di darmi un banchetto per la vittoria delle *Villi* a Napoli?

« — Ma non sapete che è un miracolo se sono ancora vivo?

« Inutile, il banchetto era preparato, e ci mettemmo a tavola. Però, per un delicato accordo, vennero aboliti dalla tavola tutti i fiaschi.»

L' "EDGAR"

Alla seconda opera, l'*Edgar*, Puccini lavorò per quattro anni. Lavoro faticoso. Il libretto era anche questa volta di Ferdinando Fontana, che ne trasse l'argomento e gli episodi principali dal poema drammatico di De Musset *La coupe et les lèvres*, ma che vi mise di suo una tetraggine opprimente come un incubo.

Le stravaganze di questo libretto che pure aveva armoniosi versi tennero perplesso il musicista: il convenzionalismo dei personaggi e la fantasticheria dell'azione lo inceppavano. Col suo temperamento fatto per la semplicità e la naturalezza egli si trovava imbarazzato, legato a un viluppo di avvenimenti inverosimili. Di quando in quando Puccini arrischiava delle osservazioni, ma l'amico poeta gli teneva delle conferenze per spiegargli il simbolo, e non cambiava nulla del libretto. E il maestro giù, a fabbricare pagine sul simbolo.

L'opera venne rappresentata per la prima volta alla Scala.

La gioia di Puccini per essere arrivato al grande teatro glorioso era moltissima, ma molto era anche il suo timore. Gli pareva che l'*Edgar* contenesse buone cose: ma un senso di malessere, di disagio, di scontentezza, gli si era infiltrato nell'anima quando, dalle pagine sulle quali si era tormentato, vide l'opera balzare sul palcoscenico e in orchestra. Gli era apparsa all'improvviso come una stravagante creatura oscura e accasciante. Ma tutti gli dicevano che c'era tanta buona musica....

Nell'annunciare la rappresentazione i giornali di Milano davano un breve sunto del libretto. Edgar è un contadino fiammingo il quale, spinto dal desiderio del piacere e della ricchezza, lascia il villaggio nativo e la fanciulla che ama, Fidelia, per seguire Tigrana, una fanciulla dai facili amori e dalle provocanti audacie.

Ma ben presto egli si vergogna dell'amore che lo lega a questa cortigiana; la lascia, e si fa soldato. Combatte da eroe e si acquista la gloria. Però, dubitando di tutto, egli mette le sue illusioni a un'ultima prova. Si finge morto e assiste travestito da frate al proprio funerale. Egli ode i soldati mutare in maledizioni le lodi rivolte alla sua memoria, egli riesce a sedurre Tigrana davanti alla propria bara. Fidelia sola lo piange, lo difende, lo ama ancora.

Edgar torna allora al suo villaggio, con la fede dell'amore, con la speranza della felicità. Ma Tigrana furibonda di gelosia lo insegue, e quando Edgar entra con i cori giocondi delle nozze nella stanza di Fidelia, Fidelia cade uccisa da Tigrana con un colpo di pugnale.



È interessante conoscere le vicende della prima rappresentazione di quest'opera.

Edgar apparve sulle scene della Scala la sera del 21 aprile 1889, che era precisamente la domenica di Pasqua. Ed ecco la cronaca che nel *Corriere della Sera* ne fa il Gramola, critico teatrale:

«Il maestro Puccini deve essere rimasto lusingato assai della dimostrazione di simpatia e di stima che gli ha fatto il pubblico milanese accorrendo a teatro in giorno di Pasqua, così numeroso ed a tempo da non perdere neanche una battuta dell'*Edgar*.

«I timori poi di qualcuno circa l'umore degli spettatori, appunto perchè costretti a chiudersi in teatro subito dopo il pranzo pasquale, erano proprio mal fondati. Rare volte si è avuta nel nostro massimo teatro una corrente di benevolenza come ieri sera. Benevolenza però che fu sempre accompagnata da una serenità, da una imparzialità di giudizio che fan veramente onore al pubblico della Scala.

«L'attenzione negli spettatori non è venuta meno un solo istante, e gli applausi all'autore e agli esecutori dell'*Edgar* hanno avuto sempre un carattere di spontaneità dignitosissima.

«L'opera di Puccini nel primo atto non ha preludio: la tela si alza dopo poche battute, e i cori eseguono un canto campestre all'unisono, di stile gounodiano e che, a parer nostro, è destinato a piacere nelle sere avvenire più di quanto sia pia-

ciuto ieri sera. Segue una prima canzone di Fidelia, che si potrebbe dire italiana come idea melodica e bizetiana nell'istrumentale. La Cattaneo l'ha detta stupendamente e il maestro Puccini dovette presentarsi una prima volta al proscenio.

« Ha fatto buona impressione per il suo colore caratteristico l'entrata di Tigrana e ha destato davvero l'ammirazione di quanti hanno buon gusto musicale l'istrumentale dell'aria del baritono. I violoncelli hanno un canto largo, spianato, che è tutto una ispirazione gentile. L'insistenza dello stesso colore al principio della scena fra Tigrana e i cori ha prodotto sul pubblico un senso di stanchezza, ma venne subito a compensare la brillante chiusa della scena medesima, con effetti forse troppo a base di tromboni, ma che basterebbe da sola a far riconoscere nel Puccini una tempra vigorosa d'artista, un maestro che ha del cuore, del sentimento. Alla maggioranza del pubblico non sono sfuggite nemmeno altre bellezze d'istrumentale nella scena della pazzia d'Edgar, ma invece non si è lasciata impressionare favorevolmente al concertato ponchielliano.

« Il primo atto è terminato freddamente e il Puccini ha avuto un'altra chiamata dopo calata la tela. Sarebbe mancanza colpevole però non accennare che nella scena del duello vi sono in orchestra bellezze indiscutibili.

« Durante il secondo atto Puccini è stato pure chiamato al proscenio tre volte, ma il successo complessivo della musica fu molto inferiore a quello del primo atto. Piacque nell'aria di Edgar la frase: "O soave vision", frase chiara, appassionata, e piacque anche il brindisi di Tigrana specialmente all'ultima

strofa, ma è stato accolto molto freddamente il coro di soldati e l'addio di Edgar.

«Caratteristico, interessante il coro funebre col quale si apre il terzo atto e soave e dolcissima la melodia di Fidelia: "Addio mio dolce amor". Il pubblico ha avuto alla fine di questo pezzo uno dei momenti di più schietto entusiasmo di tutta la serata.

«Il punto saliente però del successo in questo atto fu il lamento di Fidelia, del quale si è voluto il bis. Anche in questo canto il Puccini ha avuto una ispirazione felice assai. La frase "Col suo sangue scontò, col suo valor...." è di effetto irresistibile, e tutto il pezzo è bene equilibrato e di fattura eccellente. Ai buongustai poi non sono sfuggite ieri sera neanche le bellezze dell'istrumentale nel canto di Frank: "Alto l'acciar...." e dell'aria di Tigrana, che ha fruttato al maestro ancora una chiamata al proscenio.

«Il terzettino con intenzioni di genere buffo che viene subito dopo l'aria di Tigrana, è stato forse l'unico pezzo che il pubblico ha ascoltato un po' svogliatamente: eppure per il suo carattere deciso e per la sua condotta lo crediamo destinato a piacere. La proposta del Frate: "Bella signora il pianto sciupa gli occhi" esprime l'ironia con finezza squisita. Dal terzetto fino alla "maledizione" con cui si chiude l'atto, il pubblico non ha trovato ieri sera niente che lo scuotesse. Alla fine dell'atto però ha voluto salutare l'autore per ben tre volte.

«Il preludio del quarto atto non ha ottenuto quell'effetto che indubbiamente il maestro si prometteva dovesse ottenere sul pubblico della Scala. Forse gli ha nociuto quell'abuso di

spezzature e l'eccessivo fragore degli ottoni: in ogni modo però è una pagina di musica interessante. Caratteristico, se non nuovo, il canto di Fidelia col coro. Nel duetto tra Edgar e Fidelia ci sono pensieri melodici veramente geniali: durante la prima parte il pubblico è rimasto un po' indifferente, ma alla frase di Fidelia "Son tua, son tua" è stato trascinato all'applauso ed ha voluto salutare il maestro. Ha impressionato molto favorevolmente tutta la scena di Tigrana, anche questa una pagina di musica di un maestro di polso, ma l'opera è terminata senza entusiasmo. Calata la tela il pubblico ha fatto però una nuova e cordiale dimostrazione al Puccini, chiamandolo al proscenio parecchie volte da solo e quindi insieme al Faccio direttore d'orchestra e al librettista Fontana.»

La stagione della Scala andava verso la chiusura, non restavano più che altre due recite, e in queste due si diedero la seconda e la terza rappresentazione dell'*Edgar*. L'esito fu uguale a quello della prima sera: freddezza al secondo e al quarto atto, eccellenti accoglienze al primo e una vera esplosione di applausi al terzo, l'atto elegiaco. Ma il vero successo era mancato. *Edgar* venne rappresentato qua e là in quei primi anni dopo la apparizione alla Scala, in qualche città fu anche salutato con molto calore d'applausi, ma l'opera — come si dice in teatro — non fece presa.

A Lucca, la città natale di Puccini che aspettava con impazienza di poter conoscere le opere del suo figliolo, l'*Edgar* venne dato nel 1891 al teatro del Giglio, e vi colse applausi. Eugenio Checchi se ne occupò per dire allora: «È stato scritto un gran male del libretto. Dicono che l'azione non interessi

e che la inverosimiglianza e l'assurdo governino quei quattro atti di lirica a volte sentimentale, a volte tragica, e qualche volta burlesca. Ma anche qui, vedete singolarità dei casi, ammesso che il terz'atto sia di tutti il più stralambo, con quel tenore travestito da frate, con quel catafalco bizzarro dove invece d'un cadavere c'è una armatura vuota; ammesso questo, è anche vero che il maestro ha saputo scoprirvi gli elementi di un dramma musicale vero e proprio in cui le passioni si svolgono con artistica progressione, in cui l'alata melodia prorompe con un impeto e un fascino irresistibili. Io non so quale grande maestro non apporrebbe volentieri la firma a tutta la funebre lamentazione di Fidelia.»



Più tardi, nel 1905, l'*Edgar* che era stato alleggerito e raccomodato per tentare di facilitargli il cammino dopo il trionfo della sua più giovine sorella *Manon* ch'era nata nel 1902, venne rimesso in scena a Buenos Aires. Ma gli pesava sempre la cappa di piombo dell'origine, e l'opera non commosse.

Nel dare notizia di questa ripresa a un amico il maestro che si trovava allora a Buenos Aires scriveva:

«*Edgar* iersera poco poco. Primo atto successone, secondo nulla o poco, terzo discretamente. È minestra riscaldata, l'ho sempre detto. Ci vuole un soggetto che palpiti e ci si creda, non le panzane....»

“MANON LESCAUT MI CHIAMO....”

Dopo il successo delle *Villi* e l'alterna vicenda dell'*Edgar*, Puccini pensò di cercarsi da sé l'argomento per l'opera nuova. Si veniva sviluppando in lui dopo le prime prove quell'acuto e immediato senso del teatro che lo doveva guidare per tutta la vita.

Marco Praga gli aveva fatto balenare la possibilità di trarre un buon libretto da *I due Enrico* di Shakespeare. Ma il Maestro volle pensarci, prima di prendere un impegno. Il ricordo della grande fatica che gli era costato l'*Edgar* e di tutte quelle pagine di musica che aveva forse vanamente scritte martoriandosi l'anima e il cervello, lo aveva reso guardingo e prudente. E prese tempo.

Intanto, nell'attesa, gli venne sotto mano la «Storia di Manon Lescaut e del cavaliere Des Grieux», il famoso romanzo dell'abate Prévost. E lo lesse.

Ne rimase fortemente colpito. Il dramma della bella pec-

catrice, la fragilità della sua anima squisitamente femminile avida di lusso e di morbide carezze, la passione spasimante del cavaliere Des Grieux, e il garrulo e incipriato contorno settecentesco, gli fecero subito sentire l'opera di teatro. Ci aveva già pensato Massenet, ma Puccini ancora non conosceva quell'opera. Poi la conobbe, e l'idea sua anziché abbandonarlo si rafforzò. D'altronde, che importava? Sarebbero state due sorelle certamente dissimili. L'opera d'arte musicale è nel sentimento che la anima, non nella plastica delle scene che si svolgono sul quadro del palcoscenico.

Puccini ne parlò a Marco Praga, che subito si mise a abbozzare le scene del dramma sugli episodi più significativi e più musicabili che il romanzo offriva in abbondanza. Il libretto della *Manon Lescaut* di Puccini non porta la firma dell'autore: per il pubblico esso è figlio di ignoti. La ricerca della paternità non è ancora ammessa dalla legge, ma l'arte ha uno statuto assai più liberale di qualunque costituzione, e permette ogni indagine. Si può dunque spiegare la ragione di quella mancanza di firma nel libretto.

Non è che *Manon* manchi di un padre: ne ha troppi. Essa è figlia di una cooperativa. Vi entrano Marco Praga, Domenico Oliva che ne verseggiò la maggior parte, Giulio Ricordi che vi incastonò qualche strofa, lo stesso Puccini il quale animato dall'esempio degli altri pensò di mettere anche lui qualche verso, e poi Luigi Illica che rimaneggiò alcune scene e vi introdusse alcuni personaggi secondari, quali il Maestro di ballo, il Musicista e il Parrucchiere al second'atto, e il Lampione al terzo. La povera *Manon* continuava in quel suo

triste e piacevole vizio che faceva disperare il povero Des Grieux: si concedeva a tutti. Ne venne agli autori una specie di pudore, quantunque il libretto, specialmente nella sua costruzione e nel taglio sapiente delle scene, sia veramente bello: nessuno volle dare il suo nome. A darglieli tutti ci sarebbe stato da occupare completamente lo spazio della copertina.

Il Maestro si pose all'opera con ardore e con un po' di quiete: non ancora era venuta la ricchezza, ma poteva almeno abbandonarsi al lavoro senza la tremenda preoccupazione del domani. *Manon* fu scritta un po' dappertutto: a Milano, a Lucca, a Torre del Lago, in Svizzera. Particolare curioso: dopo i primi due atti il Maestro si mise a vestire di note il quarto, saltando via per il momento il terzo. Così l'opera venne finita col terzo atto a Vacallo, un paesino sopra Chiasso, appena varcato il confine svizzero, in una villa.

— Ah, una bella villa! — esclamava ridendo il Maestro nel raccontarmi la nascita di *Manon*. — Adesso, quando si finisce un romanzo o un dramma o un'opera, è quasi obbligatorio che l'avvenimento si svolga in una villa, per dargli carattere e anche per dargli una certa solennità. Ma quella lì di Vacallo era una singolarissima villa: una casina che avevo preso in affitto per qualche mese con tre locali uno sopra l'altro: a pianterreno la cucina, al primo piano la camera da letto per me e per mia moglie, e sotto al tetto i lettini di Fosca e Tonio allora bambini, e della cameriera.

— E lo studio?

— Certamente, vi era anche lo studio. Di giorno la nostra camera da letto diventava lo studio, e qualche volta veniva

anche elevata all'ufficio di sala da pranzo o di salone di ricevimento. Era una buona camera indulgente che lasciava fare. Ricordo che lì vicino si trovava allora Leoncavallo, il quale lavorava intorno ai *Pagliacci*, e quando io arrivai con la mia famiglia ebbi la sorpresa di trovare la sua casetta e la mia pavesate stranamente. Alla porta di casa sua Leoncavallo aveva attaccato un pagliaccio. Capito il simbolo? Era l'indicazione dell'opera che Leoncavallo stava maturando là dentro. E alla finestra più in vista di casa mia (siamo esatti: della mia villa) sventolava un grande drappo bianco con su dipinta una mano immensa. Qui il simbolo è più complicato: mano grande, cioè *Manon*.

Il terz'atto di *Manon*, che era l'ultimo ancora da compiere, venne terminato nel 1892, e al primo di febbraio del 1893 l'opera andò in scena a Torino al Teatro Regio.



La fortuna di *Manon* si rivelò subito fino dalle prime prove. Il direttore d'orchestra, i cantanti, i giornalisti, qualche intimo che vi poteva assistere, ne furono così presi da crearle intorno un calore di simpatia vivissima e di sicura fede. Tanto che l'autore al momento dell'andata in scena non aveva quasi più nessuna preoccupazione.

Il successo fu magnifico infatti, e affermò stabilmente la fama del maestro. Quella sera dinanzi al pubblico enorme che gremiva il teatro egli venne trascinato per una trentina di

volte alla ribalta dagli artisti che piangevano dalla commozione (la Cesira Ferrari *Manon*, il tenore Cremonini, il vecchio maestro Pomè). E la folla in piedi acclamava con entusiasmo.

Il successo si era delineato subito dal primo atto, al brillante movimento orchestrale che inizia l'opera: e quel profumo di melodia che è il madrigale del tenore procurò la prima chiamata a Puccini. Si stabilì in tal modo un'atmosfera di fervore che venne sempre più elevandosi a ogni atto, fino a toccare le vette dell'entusiasmo.

Giovanni Pozza, mandato apposta dal *Corriere della Sera* a Torino dove s'eran dati convegno tutti i maggiori critici italiani, ha scritto sulla serata eccezionale una cronaca pittoresca.

«Esco ora dal Regio affollatissimo, elegante, caldo di entusiasmo, echeggiante degli applausi alla *Manon Lescaut* che vi ottenne un successo trionfale. Benchè molta fosse l'aspettazione, l'opera sorprese per il suo grande valore artistico, la sua potente concezione musicale, la sua teatralità. L'esecuzione fu ottima, la messa in scena sfarzosa, ben concertata, molto movimento sul palcoscenico, eleganti i costumi, gli scenari disegnati con gusto e dipinti con effetto. Sulle prime il pubblico era stato attento, ma diffidente. Però la diffidenza venne subito disarmata dal valore dell'opera. L'amore sì umano e insieme sì romantico del cavaliere Des Grieux per la soave e ingenuamente depravata Manon, ha inalzato l'ingegno del Puccini alle fonti della più fresca e più artistica ispirazione. La *Manon Lescaut* è infatti un'opera di passione e di melodia in cui ridono le grazie incipriate del settecento e palpita il dramma

eternamente umano dell'amore e della morte. Dall'*Edgar* a questa *Manon* il Puccini ha saltato un abisso. L'*Edgar* si può dire sia stata una preparazione necessaria, tutta ridondante, tutta lampi e accenni. La *Manon* è l'opera dell'ingegno conscio di sé, padrone dell'arte, creatore e perfezionatore.

«Se c'è tra i nostri giovani musicisti chi abbia compreso il motto famoso “Torniamo all'antico”, questi è il Puccini. La *Manon* si può dire un'opera di carattere classico. La musica vi ha infatti gli svolgimenti e lo stile dei grandi sinfonisti, senza rinunciare per questo all'espressione voluta dal dramma. E senza rinunciare a quella che si suol dire italianità della melodia. Il Puccini è veramente un genio italiano. Il suo canto è quello del nostro paganesimo, del nostro sensualismo artistico: ci accarezza e ci penetra, ma se rifugge istintivamente dalle mistiche profondità wagneriane, non si abbandona per questo a triviali concessioni melodrammatiche, nè a quella ignorante miseria di lavoro e di studio che, essendo al livello di ogni intelligenza, sembra ai più il modello della semplicità, la caratteristica dell'opera nazionale.

«La *Manon* a una prima audizione può sembrare difficile. Ma sembrarono difficili anche la *Norma* e l'*Aida*, e cito due fra le opere più popolari. Penetrando attraverso il complicato e prezioso involucro orchestrale che l'avvolge tutta di un'onda armonica, la *Manon* appare invece un dramma musicale tanto semplice quanto spontaneo, intessuto di melodie senza contorsioni artificiose, che si inseguono e ritornano naturalmente come lo vogliono l'azione, il concetto o la simmetria del pezzo. Per certo il commento, l'intarsio, il colorito dell'istru-

mentale, hanno una grande importanza nell'opera. Così è voluto dall'arte moderna e così è giusto che sia. L'orchestra non può limitarsi al semplice accompagnamento delle voci senza rinunciare alla sua ragione di essere. Qualche volta, è vero, il Puccini sembra abusare della sua potenza di coloritore strumentale. Egli comunica qualche volta l'enfasi della declamazione agli strumenti ed ama accompagnare le frasi più violente del dramma con la violenta sonorità degli ottoni.

«La *Manon Lescaut* non ha preludio. Il sipario si alza dopo un attacco vibrato del tema che accompagna nel suo svolgimento tutta la prima scena, interrotto soltanto da uno squisito madrigale cantato dal tenore. Siamo ad Amiens. Per la piazza e nel viale passeggiano studenti, borghesi, donne, fanciulli, soldati. Gli studenti bevono e brindano, le fanciulle cantano dolcemente penetrate dalla malinconia del tramonto e dai profumi della primavera, mentre Des Grieux madrigalleggia con alcune di loro. A un tratto squilla la cornetta del postiglione, e in fondo alla piazza si ferma una diligenza. L'orchestra fra il suono imitativo delle ruote ci fa udire alcuni accordi caratteristici che accompagneranno Manon attraverso tutto il dramma. Dalla diligenza scende infatti Manon accompagnata da suo fratello Lescaut e dal vecchio Geronte di Ravoir. Manon e Des Grieux si guardano. La musica si fa sempre più ingenua ed appassionata, alternando misteriosamente due temi melodici, quello della fanciulla e quello del giovine, per fonderli insieme come già si fondono insieme in questo primo colloquio le anime dei due personaggi. Colloquio pieno di grazia, di cui la musica rende tutta la squisita

poesia. Gli studenti erompono nuovamente sulla scena e si aggruppano intorno al tavolo dell'osteria giocando. L'orchestra attacca un pezzo magistrale. È uno "scherzo sinfonico" di stupenda fattura sopra il quale cantano i cori e dialogano Geronte e Lescaut. L'effetto ne è elettrizzante.

«La scena corre rapida e gaia, la melodia serpeggia e saltella da strumento a strumento, da accordo a accordo, sino a un altro duettino tra Manon e Des Grieux. Qui l'espressione dell'amore si fa sempre più calda e incalzante. Manon cede. Fuggirà col giovine, spinta e protetta dal fratello Lescaut. Intanto è scesa la sera. Geronte, che ha tutto predisposto per rapire Manon, va ubriacando Lescaut: ed ecco il rumore di una carrozza che parte. Manon è fuggita! Geronte è sulle furie, Lescaut finge di secondarlo con grida e minacce: gli studenti, le donne, i popolani ridono dell'avventura sopra un grande crescendo d'orchestra che ripete il primo tema della diligenza e chiude l'atto con la massima sonorità.

«Quest'atto piace per la varietà e il brio dei suoi colori. Ma i suoi pregi, più di fattura che di espressione, non poterono essere apprezzati completamente alla prima audizione. È però certo che dei quattro questo atto è il meno riuscito, sia per una certa enfasi della frase e dell'istrumentale, sia per la continua spezzatura scenica a cui l'autore non rimediò malgrado l'unità dei brani orchestrali. Qui Puccini ricorda spesso la violenza d'effetti dell'*Edgar* e adopera un fraseggiare spesso convenzionale. Vennero applauditi il madrigale del tenore, e la frase pure del tenore alla chiusa del suo primo duettino con Manon. Nuovi e generali applausi scoppiarono alla fine.

« Il secondo atto ci trasporta a Parigi in casa di Geronte che è riuscito a fare di Manon la propria amante. Quest'atto è tutto un gioiello. Manon è alla toeletta. Il parrucchiere le acconcia i ricci. Lescaut la guarda chiacchierando con lei. L'orchestra è piena di trilli e di fioriture. Vi dominano l'arpa e i flauti. La melodia è un vezzo e un profumo. Manon sospira: al fianco di Geronte ella si annoia. Dove sarà mai Des Grieux? Lescaut lo sa: Des Grieux sta giocando per farsi una fortuna e riavere Manon.... E il dialogo si accalora così alternando l'amore e la civetteria della fanciulla al gaio cinismo di Lescaut. Al quale il musicista assai meglio che il poeta ha saputo conservare il carattere.

« Entrano i musicisti. Si schierano davanti a Manon e le cantano un madrigale. Il pezzo ha eleganza di ispirazione e delicatezza di fattura. Quindi si avvanza Geronte seguito da signori, da abati, e dal maestro di ballo. Incomincia la lezione, incomincia cioè un minuetto che certamente è una delle più belle pagine dello spartito. Il quadro musicale è delizioso. Sopra le note dell'orchestra Manon canta provando i passi, Geronte e i vecchi signori si estasiavano guardandola. Tutto in questa scena ha il profumo dell'epoca e l'ispirazione del maestro non vi poteva trovare note e colori più brillanti e graziosi. Segue un duetto fra Manon e Des Grieux. Non appena il giovine si presenta sulla soglia, Manon gli corre incontro tendendogli le braccia. Des Grieux la respinge, vorrebbe rimproverarla, ma la passione lo vince, e abbracciando il suo amore tutto dimentica e perdona. "Nell'occhio tuo profondo leggo il mio destino...." egli canta: e questo suo dolcissimo canto

ritornerà riportato dall'orchestra come *leit-motiv* nei momenti culminanti del dramma. Il duetto muore in frasi sospirate, quand'ecco presentarsi Geronte. Des Grieux ha un grido violentemente drammatico: Geronte è sparito. Che cosa minaccia egli? Lescaut accorre: avverte che vengono gli arcieri per arrestare Des Grieux, bisogna salvarsi, fuggire. E l'orchestra, sotto questo terzetto rotto dall'ansia, dal timore, dalla fretta dei preparativi, attacca uno stupendo "fugato" che dà alla situazione drammatica una inquietudine senza posa e senza respiro. L'effetto è potente, il tema della "fuga" bellissimo, la fattura del pezzo magistrale.

«Al calare della tela sul second'atto il pubblico proruppe in un'immensa ovazione. L'atto fu giudicato meraviglioso da cima a fondo. Esso è infatti tale da non temere confronti: tutto vi è ispirato, proporzionato, eloquente, efficace, originale, caratteristico. Il minuetto è una vera trovata scenica di squisito lavoro strumentale. Il duetto d'amore, di tinta wagneriana, trasporta. Il terzetto finale parve per il suo carattere imitativo uno dei pezzi più salienti e espressivi dell'opera. Gli applausi furono frequentissimi, calorosissimi. Incominciarono alla prima scena dopo l'amoroso lamento di Manon, si rinnovarono dopo il madrigale che venne bissato, si rinnovarono le ovazioni dopo il minuetto, e crebbero ancora di intensità dopo il duetto d'amore e dopo il terzetto finale.

«Venne ripetuto l'intermezzo che precede l'atto terzo: questo brano sinfonico ha molta onda melodica e ripete il motivo dell'opera. Per la forma non è molto originale, ma è lavorato con squisita arte di effetto e di armonia. Col terzo atto

siamo all'Hàvre. Si vede il mare, e un bastimento pronto alla partenza. Qui Des Grieux aspetta Manon, la sua Manon condannata con altre donne perdute alla deportazione in America. È notte. La musica è cupa e dolorosa. Manon, attraverso l'inferriata della prigione in cui aspetta l'ora della partenza, saluta Des Grieux. La melopea è piena di ricordi e di lagrime. Un lampionaio l'interrompe con la sua canzone. Des Grieux disperato e pronto a ogni audacia decide con Lescaut di salvare Manon con una congiura di corruzione delle sentinelle e assaltando le guardie. Ma il colpo fallisce. Le prigioniere escono ad una ad una dalla prigione sulla piazza, chiamate a nome da un sergente. Il popolo si affolla loro intorno guardandole con curiosità, deridendole, insultandole. E così a poco a poco sulla nota monotona dell'appello si va costruendo un grande concertato di cui l'addio di Manon e il pianto di Des Grieux sono la frase dominante.

«Non saprei dire quale dei due atti, il secondo o questo, abbia fatto una maggiore impressione sul pubblico. Certo è che anche questo terzo quadro apparve magistrale per la grandiosità e l'unità della concezione, per la potenza della sua fattura. È tanto rapido quanto impressionante. L'angoscia dei due amanti vi trova accenti irresistibili; le frasi di Manon e di Des Grieux scuotono gli spettatori e li trasportano all'entusiasmo.

«L'atto quarto è il più breve. Non è che una scena. Manon e Des Grieux vagano smarriti per una landa brulla ai confini della Nuova Orléans. Manon più non regge alle fatiche del cammino: la febbre la consuma, le sue forze sono esaurite. Es-

sa si sostiene allacciandosi al collo dell'amante, sente la morte vicina e piange pensando alla sua giovinezza e al suo amore.

«Des Grieux la conforta, l'accarezza, la prega, prega Dio, impreca, va correndo intorno, cercando un asilo, il segno di una persona viva che possa soccorrerli. Nulla. La landa è sterminata e deserta, e Manon gli muore a poco a poco tra le braccia.

«A quest'atto non può essere rimproverata che l'eccessiva violenza enfatica del brano cantato da Manon mentre Des Grieux si è allontanato.... Nel resto l'atto è tutta un'espressione di angoscia disperata. Nell'ultimo canto di Manon la melodia sale alle mistiche dolcezze dell'agonia, e ai più desolati rimpianti di una giovinezza moribonda. Il pubblico apparve vinto da profonda commozione, così che calato per l'ultima volta il sipario l'applauso scoppiò immenso, entusiastico. Puccini dovette presentarsi altre otto volte alla ribalta.»

Giuseppe Depanis nella *Gazzetta Piemontese* scrisse: «Il successo di *Manon* fu splendido, in alcuni punti entusiastico, alla fine del terzo e quarto atto trionfale: un successo schietto senza preparazioni artificiose e senza montature preventive, un successo determinato dalla spontaneità dell'applauso, non dal numero delle chiamate.» E nella *Gazzetta del Popolo*, E. A. Berta dichiarava: «Chi scrive confessa che raramente si è trovato in un così grave imbarazzo per dar forma e ordine alle numerose note affrettate che si affollavano sui margini d'ogni pagina del libretto a misura che il dramma si svolgeva, di mano in mano che le impressioni si succedevano. Il primo pensiero più spontaneo e naturale è quello di dire tutto d'un fiato in poche parole la impressione eccellente, grande, indi-

menticabile, provata all'audizione. Il Puccini si è in questa *Manon* rivelato per quello che è: uno dei più forti se non il più forte addirittura degli operisti giovani italiani. Ciò che nelle opere precedenti del Puccini era allo stato di promessa, in *Manon* diventa affermazione, realtà. Il contrappuntista ingegnoso e dotto, l'istrumentatore colto e di gusto squisito, si fondono in questa *Manon* col melodista fecondo che nel suo cuore trova inesauribili tesori di melodie erompenti con una purezza e una schiettezza sinceramente italiane, e di cui egli stesso sacrifica lo sviluppo perché la sua vena è esuberante, e a un'idea ne succedono cento altre.»

Le repliche furono numerose, e il successo si mantenne sempre in quella atmosfera di entusiasmo della prima sera.



Alla *Manon* Giacomo Puccini deve il suo primo grande successo, e la croce di cavaliere. La felicità purtroppo non è mai completa!

Fu Depanis, il critico musicale della *Gazzetta Piemontese*, che ebbe l'idea di procurargli quella decorazione: e andò trionfante a riferirlo al Maestro. Puccini lo guardò con sorniona ironia e disse:

— Oh, guarda....

L'altro, che si aspettava un'esplosione di entusiasmo e di ringraziamenti, ne restò avvilito. Alla *Manon* Puccini deve anche un banchetto memorabile.

Bisogna sapere che Puccini, il quale probabilmente non ha odiato mai nessuno, aveva un odio per i banchetti ufficiali. Forse la visione dei molti piatti che nei banchetti ufficiali si succedono trionfanti gli suscitava il ricordo della sua giovinezza milanese, quando era fortuna se di piatti se ne vedeva almeno uno, uno solo? Alle mense ufficiali egli si sentiva legato, prigioniero: lo spaventava l'idea di sapersi guardato con curiosità, lo terrorizzava il pensiero (terrore dei terrore) del brindisi che avrebbe dovuto forse fare anche lui. Puccini, che pure era parlatore piacevolissimo e arguto, non è mai stato un grande oratore ufficiale.

Veniamo dunque al banchetto. Dopo la settima rappresentazione di *Manon* le maggiori personalità di Torino prendono l'iniziativa di offrire un banchetto al maestro vittorioso: dovrà essere una dimostrazione solenne e sontuosa. Puccini era già tornato a Milano, e riparte con la signora Elvira per andare a Torino a farsi banchettare.

Ma durante le tre ore di viaggio un crudo pensiero lo tormenta. E domanda alla moglie:

— Tu credi che al banchetto dovrò parlare anch'io?

— Ma certamente, dovrai dire qualche parola di ringraziamento.

— Lo credi proprio necessario?

— Mi pare doveroso.

— Ahimè!

Però un'idea lo sorregge: perchè non prepararsi quelle quattro parole che dovrà poi improvvisare? L'idea gli pare veramente luminosa: ma prepararsi le quattro parole sarebbe

niente: è certo che nella confusione del momento non gliene verrebbe a mente neppure una. L'idea luminosa si allarga: prepararle e scriverle. Ed ecco che per averle sott'occhio al momento buono, Puccini si mette a scriverle a matita sul polsino sinistro della camicia, raggiante per la trovata studentesca. Poi le rilegge. Sono brevi frasi, ma commoventi: non epiche, ma commoventi. Anche la signora Elvira, interpellata a dare un giudizio sullo stile di quel ringraziamento, trova che è una cosina fatta veramente bene. Infatti il discorso comincia con molta eleganza: «Poche parole mi riesce di raccapezzare....»

Il resto del viaggio è felicissimo. Puccini s'è tolto l'incubo del discorso perchè ormai si sente sicuro: guarda spesso il polso sinistro e ha la persuasione di saper tutto a memoria. Almeno una volta dunque sarà oratore.

Si è al banchetto, all'Albergo Europa. Convitati autorevoli e numerosi, sala magnifica, servizio eccellente, fiori a profusione. Complimenti, sorrisi. Prima di mettersi a tavola gli intimi gli battono familiarmente sulle spalle per compiacersi: Puccini non ha mai ricevuto tanti pugni come in quella sera. A tavola egli si trova fra il senatore Di Sambuy e il sindaco Voli, e scruta ogni tanto fra un piatto e l'altro il polsino salvatore.

Or ecco il gran momento: brindisi di qua, brindisi di là. Parlano tutti come angeli. Ah, gran dono l'eloquenza! Il maestro comincia a sudare. Pensa che fra poco toccherà a lui, e pensa fortemente: «Poche parole mi riesce di raccapezzare....»

— Parli Puccini! Parli Puccini!

Cari! Puccini li strozzerebbe: con affetto, ma li strozzerebbe. Egli arrossisce, nicchia un poco (ma no, cosa vuole, io non so parlare) e finalmente deve alzarsi. Appena in piedi si sente preso come da smarrimento. Chi si raccapezza più delle poche parole da raccapezzare? E come guardare il polsino in mezzo a tutta quella gente che lo scruta fiduciosa e attende il suo verbo? Puccini si sente mancare, abbozza un sorriso amaro, e balbetta con voce soffocata:

— Grazie a tutti.

E siede di colpo, sotto il peso della sua eloquenza. Ma nel dire «Grazie a tutti» egli ha fatto con la mano un gesto così basso sulla tavola che cinque o sei bottiglie e altrettanti bicchieri ne vengono rovesciati, aumentando il disastro.

E questo fu il battesimo di *Manon*.

MIMÌ E MUSETTA

Nel leggere il libro meraviglioso di Henry Murger, Giacomo Puccini si innamorò di Mimì, di Musetta, di Francine: si innamorò perdutamente.

In quelle dolci e delicate figure di giovinezza e di amore che hanno non so quale fragranza di primavera egli vide le care le attese ispiratrici di un nuovo poema. La *bohème* fanfaronata e insolente, la *bohème* della miseria allegra e dei baci rubati sulle bocche umide e rosse delle sartine guizzanti per sfuggire un abbraccio o per provocarlo, egli la aveva vissuta nei suoi anni di Conservatorio a Milano, tra una « fuga » segnata con le mani intirizzite e una passeggiata all'aperto col caro bene, fra gli amici artisti pieni d'ideale e di appetito, e i poeti con la zazzera lunga e il mantello corto, sempre alla caccia della fortuna e di un bel viso di bimba ridente.

Se non proprio la fame, egli aveva conosciuto tuttavia quelle sfumature dell'appetito lungamente trascurato che danno

allo stomaco un languore il quale è sentimentale soltanto per i poeti. Rodolfo e Marcello, Colline e Schaunard avevano avuto dei parenti strettissimi in Puccini, in Mascagni, e in tutti i loro amici degli anni studenteschi di Milano. La *bohème* vera era passata attraverso la sua giovinezza prima di ridere e di piangere nelle scene dell'opera sua fortunatissima. Puccini ricordava tutte le gaie burle della gioconda compagnia di giovani d'ingegno, sempre in aperto conflitto col danaro, sempre in attitudine di sfida contro le difficoltà, sempre pronti a scambiare una canzone con un bacio, e a coglier fiori sui margini verdissimi della loro spensierata miseria.

La fame era stata evitata allora grazie alla generosa bontà di un eccellente tipo di fiorentino, il sor Gigi, proprietario di una modesta trattoria toscana pomposamente chiamata l'«Excelsior» e situata in via Spadari: il sor Gigi che io ho conosciuto tanti tanti anni più tardi, quand'era proprietario ormai di un fortunato ristorante in via Pattari, sempre innamorato dell'arte lirica e degli artisti. Della nidiata canora di quel tempo egli ricorda ancora con speciale entusiasmo Puccini e Mascagni, due frequentatori abituali dell'«Excelsior» del buon tempo. Questo sor Gigi, vecchio assai ma vegeto ancora, con una gran barba bianca, l'ho veduto nel giorno dei funerali di Puccini (tristissimo giorno!) accodarsi al corteo, indifferente sotto gli scrosci della pioggia, e camminare a braccio di un suo genero, e piangere, e piangere. Era venuto apposta dalla campagna dove ha trovato riposo alla lunga vita operosa: era venuto apposta per salutare per l'ultima volta questo suo glorioso e tanto amato cliente dei giorni oscuri.

L' «Excelsior» era tra il 1880 e il 1890 la provvidenza di tutti gli artisti a corto di «palanche», con speciale predilezione per i toscani, ma con generosa tolleranza anche verso tutti gli altri.

Provvidenziale trattoria l' «Excelsior», dove tutti mangiavano e bevevano e dove nessuno avrebbe mai commesso la vergognosa sconvenienza di pagare il conto. Gigi si sarebbe offeso. Egli segnava a libro o teneva a mente: e se, dopo qualche settimana o qualche mese di colazioni e di pranzi, un cliente fantasticamente arricchito per qualche biglietto da dieci lire sceso chissà come e da chissà dove, faceva il folle gesto di regolare la sua partita o almeno di dare un acconto, il sor Gigi si adattava: ma se il cliente non pagava, il sor Gigi taceva e continuava a dargli da mangiare a credito.

Talvolta qualche ingenuo capitato per la prima volta nel locale accennava, dopo aver mangiato, a pagare subito: allora erano momenti di scandalo nei quali tutta la clientela indignata protestava rivoltandosi contro il traditore che osava corrompere il padrone e contraddire a tutte le più sacre tradizioni dell' «Excelsior». Carlo Paladini che conobbe quell'ambiente pittoresco raccontava che allorquando qualche sconsigliato si lasciava andare alla pazzia di pagare immediatamente il conto del pasto, il cameriere nel consegnare il danaro al banco sussurrava mortificato al padrone:

— Quel signore laggiù ha voluto pagare.

— E tu hai accettato? — gli chiedeva il sor Gigi in tono di rimprovero, con voce sdegnata.

— Cosa vuole? Insisteva, ha voluto pagare per forza!

Il padrone traeva un gran sospiro di compatimento e diceva:

— Pazienza, proprio vero che il mondo è pieno di originali!

E andava in cucina a raccontare alla moglie con voce commossa che c'era un signore che aveva voluto pagare.

— Lo voglio vedere — diceva stupefatta la signora Teresa, e si affacciava per guardare lo stranissimo tipo.

Il locale aveva perfino un bollettino proprio, organo ufficiale e manoscritto dei clienti dell'«Excelsior», che si intitolava *La laringe etrusca* e pubblicava una cronaca artistica e teatrale con speciale tendenza alle informazioni liriche. Dopo qualcuno di quelli scandalosi episodi di pagamento appariva sulla *Laringe* una notizia di questo genere: «Ieri all'«Excelsior» è avvenuto un putiferio. Una persona, certamente affatto ignara degli usi e dei costumi di questo ritrovo dell'alta aristocrazia del genio, dopo aver mangiato una bistecca alla fiorentina ha osato di volerla pagare. Questo incidente spiacevole e senza precedenti, per buona fortuna non ha avuto luttuose conseguenze.»

La vie de Bohème di Henry Murger veniva dunque a ridestare in Puccini quei ricordi della vigilia, a mettergli un nuovo fervore di lavoro dopo il trionfo di *Manon*. Egli andava cercando l'argomento di un'opera nuova, veramente e completamente nuova. Ma eccolo lì, nuovissimo e eterno, il poema che gli occorreva: eterno come la giovinezza, come l'amore, come il dolore. Puccini, che era per istinto un uomo di teatro, vide subito nelle pagine del romanzo le grandi linee del dramma, e ne parlò per la prima volta il 9 febbraio del 1893, tor-

nando da Torino a Milano dopo quel banchetto storico, per venire ad assistere alla prima del *Falstaff* di Verdi del quale era imminente l'andata in scena alla Scala.



Puccini era in treno con l'avvocato Carlo Nasi e con un giornalista piemontese, il Berta; e raccontò l'impressione che il libro di Murger gli aveva suscitato.

— Ne vorrei fare un'opera — concluse.

— Hai ragione — esclamò Carlo Nasi — e io ne tratterò le scene.

— E io ne scriverò i versi — completò il giornalista.

Carlo Nasi non tracciò poi le scene, il giornalista non scrisse i versi (e se ne lamentò, e se ne vendicò anche), ma la *Bohème* venne alla luce. A Milano il maestro, qualche giorno dopo, ne parlò a Luigi Illica che gli era stato allegro e buon compagno negli anni di studente e che l'aveva aiutato a rimaneggiare il libretto di *Manon*. Anche l'Illica fu subito preso dalla bellezza dell'argomento. La cooperazione venne completata con l'intervento di Giuseppe Giacosa, il poeta illustre e armonioso, finissimo uomo di teatro, e amabile gentiluomo. E il terzetto felice si pose al lavoro.

Si ebbe però nei primi tempi e fu poi sollevata anche più tardi una questione strana: quella della precedenza nella scelta del soggetto della *Vie de Bohème* fra Puccini e Leoncavallo. Se ne trasse anche una polemica, che assunse toni di asprezza

soprattutto per rivalità editoriali. Ma non ne valeva la pena. Il romanzo di Murger esisteva, ed era alla portata di tutti: si trattava di cavarne un'opera e di dare musicalmente sorrisi e lagrime ai personaggi. L'arte è liberissima, il campo è vasto: c'era posto per tutti e due.

Puccini e Leoncavallo erano entrambi in buona fede: ognuno aveva pensato per conto proprio a quell'opera, e se lo dissero ingenuamente una sera alla Birreria Trenk in Galleria De Cristoforis a Milano, spaventandosi a vicenda. Parlavano amichevolmente del loro lavoro di compositori, e a un tratto Puccini si mise a dire:

— Da tanto tempo cercavo un argomento che mi seducesse, per un buon libretto. Adesso l'ho trovato, e sono felice.

— Quale? — domandò Leoncavallo.

— Faccio trarre un dramma da un romanzo francese: *La vie de Bohème* di Murger.

Leoncavallo fece un balzo sulla sedia e urlò spaventato:

— Ma è lo stesso argomento che mi sono scelto anch'io!

— Misericordia!

Leoncavallo per non perdere la precedenza corse immediatamente alla redazione del *Secolo* che allora apparteneva a Edoardo Sonzogno, lo stesso proprietario della casa editrice musicale, e la mattina seguente il *Secolo* annunciò che Leoncavallo stava ricavando un libretto dal romanzo di Murger. A mezzodì dello stesso giorno il *Corriere della sera* annunciava che il maestro Puccini stava musicando la *Bohème*. La gara era aperta. Potevano nascere due gemelle, ma una non ebbe il fiato lungo.

Alla nascita dell'opera occorsero tre anni perchè il libretto veniva spezzettato in scene, in dialoghi talora incompleti, in file di versi. Puccini aveva la frenesia di musicarli subito subito, e molte volte si trovava senza più versi mentre l'ispirazione gli sgorgava impetuosa. Allora, non potendo continuamente aggredire i due poeti per avere nuovo «materiale», si rosicchiava le unghie. Ma di tanto in tanto correva innanzi per conto suo. Scriveva della musica strettamente legata e intonata al carattere dell'opera, ma non a quello dei versi per la semplice ragione che i versi mancavano. Poi si recava dai due poeti e diceva:

— Questa è la musica, cercate che i versi le assomiglino.

In quei mesi il Maestro ha fatto il commesso viaggiatore della *Bohème*. Andava da Illica e gli chiedeva con voce irosa dei versi: quando lo aveva ben bene stancato e spremuto, passava da Giacosa e gli ripeteva la stessa domanda, ma in tono più dimesso e ossequiente. Illica era un suo compagno degli anni studenteschi, Giacosa invece gli metteva soggezione.

Il valzer di Musetta al second'atto fu composto senza parole, cioè su parole strampalate scritte da Puccini tanto per segnare il ritmo e l'andatura. Ma poi occorreivano i versi, perchè le parole tracciate da Puccini, che era poeta spontaneo e gustoso, non avevano senso, volutamente. Ed ecco allora il Maestro in pellegrinaggio da Giuseppe Giacosa che abitava alla Casa Rossa in corso Vittorio Emanuele. Molte volte il poeta era occupato, aveva visite: e Puccini aspettava paziente. Per quattro o cinque giorni ritornò. Ma finalmente una mattina poté portare a casa la canzone impertinente della pic-

cola e gioconda amatrice: « Quando me n'vo soletta per la via....»

Malgrado queste fatiche per smuovere i poeti, la collaborazione intorno a *Bohème* fu deliziosa e fraterna. E il libretto ne uscì fresco, giovanile, mirabile per giocondità e per delicatezza. Una vera opera d'arte.



«La nostra collaborazione — ha scritto Giacomo Puccini in occasione della morte di Giuseppe Giacosa nel 1906 — fu la più tranquilla e pacifica. Mai una nube annebbiò i nostri colloqui e le nostre sedute con Illica e Ricordi. Quelle nostre riunioni hanno lasciato un ricordo tanto simpatico nell'animo mio, che il pensiero del “mai più” mi riempie il cuore di una grande tristezza.»

Anche Giulio Ricordi, l'arguto e valoroso editore-artista, nell'evocare quei tempi di preparazione raccontò la gioia che lo prendeva quando vedeva in quell'epoca entrare nel suo studio Giuseppe Giacosa con un sorriso luminoso nella faccia buona, e dietro a lui il Puccini e l'Illica. «Io ebbi ampio modo — scrisse Giulio Ricordi — di valutare le elette qualità di Giacosa nella sua collaborazione con Illica e con Puccini per la *Bohème*, per *Tosca*, per *Madama Butterfly*. Parecchie volte mi trovai anche con le *barufe in famegia* fra la tenace volontà del maestro sor Giacomo e gli scatti addirittura vulcanici di Illica, con relative minacce di padrini! E quando pen-

savo: “Adesso la frittata è fatta”, ecco una parola del buon Giacosa che stillava come goccia di miele, e subito compariva il sole a scacciare le nubi del lirico temporale. Di caratteri diametralmente opposti, feconda riuscì la collaborazione di Giacosa e di Illica per i libretti destinati a Puccini: mai una nube turbò i due librettisti, ambedue efficacissimi declamatori.

«Quando Giacosa entrava nel mio studio, con la sua bella faccia lumeggiante un simpatico sorriso, e gridava in buon milanese: “Ovej, scior Giuli, semm pront!” sapevo già di assistere ad una intima festa d’arte. Infatti dietro al commendatore Giuseppe compariva il commendatore Giacomo e subito dopo il non mai cavaliere Luigi! Giacosa apriva lo scartafaccio, e leggeva: noialtri attenti, non si fiatava.... e Giacosa leggeva, con voce bella e sonora, con sillabazione chiara e perfetta: e le sue guancie si facevano rosse, gli occhi luccicanti, le narici aperte e nervose! E quante volte nelle scene patetiche, si finiva per fare un quartetto lacrimoso! Tal’altra volta invece si rideva di gusto a qualche scena gioviale. E tutto questo eccitava sempre più la fantasia di Illica, il quale trovava seduta stante scene, dialoghi, quadri, atti interi, tanto che i libretti avrebbero potuto durare otto, dieci, dodici ore!...»

In quella stessa triste occasione della morte di Giacosa il povero e indimenticabile Illica ricordava nel 1906:

«Un giorno — non è molto — che ero solo con lui nel suo studio di via Omenoni, Giulio Ricordi con grande compiacenza richiamava la mia attenzione su di un fatto per lui — praticissimo di persone e di cose teatrali — eccezionalmente straordinario:

« — Mai on nagotta che l'è on nagotta!... Caso raro! Rarissim!... Squasi de minga cred!...

« IO. — Di che o di chi vuol parlare, sùr Giuli?

« GIULIO RICORDI. — Ma della loro collaborazion, *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*!... Voeuj di che s'è mai nanca in sogn datto il caso de vedè ona collaborazion insci fraterna: cioè de succed mai nagotta, mai vun — soo ben mi! — de qui tai finimond....

« IO (remissivo e modesto). — In fondo in fondo io sono un buon carattere....

« GIULIO RICORDI (scattando, sfoderando alte e dritte al cielo le braccia come due spade). — Car el me Dio!... Propri no!... Anzi!... E me rincress per lu, el sa? Propri no! L'è al Giacosa che mi alludevi.... Al solo ed unico Giacosa!...

« Per comprendere le parole di Giulio Ricordi bisognerebbe sapere per quali e quante difficoltà passa il lavorio di preparazione di un libretto, lavorio nervoso, lavorio febbrile e affannoso, ora rallegtrato da indicibili entusiasmi, ora da incredibili sconforti, quasi sempre in tempo di marcia, fanfara in testa, rumorosi e tumultuosi.

« Quelle sedute nostre per la *Bohème*!... Vere lotte dove venivano tagliati a pezzi lì per lì interi atti, sacrificate scene e scene, rinnegate idee belle e fulgide un momento prima, e rovinato così in un minuto il lungo penoso lavoro di mesi.

« Giacosa, Puccini, Giulio Ricordi e io. In quattro! In quattro perchè Giulio Ricordi che quelle sedute doveva dirigere'ed era il nostro Biancheri, abbandonava sempre la poltrona della presidenza per scendere nell'emiciclo (due metri stretti stretti,

e che la poderosa persona di Giacosa rendeva più angusti, difficili, faticosi) per divenirvi uno dei belligeranti più ostinati e vigorosi, portando nel dibattito giudizi alla Salomone e critiche violentissime, incoraggiamenti da profeta, idee, tratti di spirito meneghino a doppio senso, e insieme anche il suo entusiasmo giovanile.

« Giacosa era per noi l'equilibrio: nei momenti bui era il sole: nei giorni del temporale l'arcobaleno: era l'aria respirabile, era l'oasi. In quel baccano di diversi modi di sentire e di vedere e di esprimersi, Giacosa era il delizioso e convincente canto dell'usignolo.... Puccini? Puccini dopo ogni seduta doveva correre dal manicure per rifarsi le unghie: se le mangiava via tutte, una per una, fino alla pelle. Di quelle sedute ve ne furono di veramente notevoli, terribilmente *bohème*, sedute che noi spesso ricordavamo a nome: quella del *Castoro*, il giornale di moda diretto come redattore capo da Rodolfo, quella del cortile, e qualche altra. Sedute la cui memoria ci ringiovaniva e che oggi, scomparso Giacosa, hanno improvvisamente perduto tutto quello che avevano di comico e di allegro, per divenire una ragione di tristezza, una causa di profondo cordoglio.

« Quando *Bohème* apparve, nel cassetto ce ne rimaneva da farne altre dieci. Ripeto: atti interi e intere scene via, con taglio rapido, decisivo, netto, senza fremiti e rimpianti, forse anche senza rimorsi. Giacosa era il "tailleur" della compagnia. Aveva una destrezza tutta sua. Sapeva fare! Tagliava cauto e rapido e sicuro in modo che le altre scene, quelle che rimanevano, non se ne accorgevano e non protestavano. Frugando

dentro alle mille e una bozze tirate di tante e diverse edizioni di *Bohème*, trovo ancora le bozze di una scena dell'ultimo atto: scena che doveva precedere l' "entrata di Mimi", scena a cui appunto si rinunciò per rendere più rapido più forte ed evidente l'effetto del ritorno di Mimi alla soffitta della *Bohème*, e però il "tailleur" la tagliò!

SCHAUNARD (*candidato politico, in piedi sul tavolo*):

Elettori.... commosso....

accetto il delicato

mestier del deputato....

(*una lagrima, un sospiro*)

Altro.... dire.... non posso!...

(*bisbiglio di incoraggiamento e di simpatia*)

A tanto pondo il dosso

Schaunard, già come Atlante

piega: accetta esitante

e ringrazia....

(*un singhiozzo*)

RODOLFO, COLLINE E MARCELLO (*fievoli*):commosso

RODOLFO: Fuori il programma!...

COLLINE E MARCELLO:fuori....

SCHAUNARD: Primo comma. Elettori!

Riforma sessuale:

«Le portinaie cessano

d'essere al femminile!»

(*si delinea il successo: applausi*)

MARCELLO, COLLINE, RODOLFO (*approvano*):

Son di sesso maschile.

SCHAUNARD: Secondo: Revisione

del Corpo Diplomatico

e del Mondo ufficiale:

«Le croci non si mettono
che sotto ai vecchi debiti!»

(Il successo è sicuro, applausi frenetici)

GRIDA: Vera rivoluzione!

*(Il successo è quasi fantastico e cresce sempre più a vista
d'occhio. Per Colline a vista d'occhiali)*

SCHAUNARD: Terzo: Lo scambio libero
di tutti i patrimoni.

(a Marcello)

Schizzi un ritratto
a un sarto? Un *tout de même!*

MARCELLO: Son soddisfatto!

MARCELLO E RODOLFO: Autentica Bohème!

COLLINE *(diffidente e dissidente):*

In queste idee si esagera
un po' troppo lo zucchero....

RODOLFO *(insospettito guardando Schaunard):*

Ha il naso dell'agente
provocatore!...

MARCELLO: Sente,
pouah, di governo!

SCHAUNARD *(intromettente):* Prego,
la parola....

COLLINE *(furioso):* La nego!

RODOLFO E MARCELLO: Abbasso i corruttori!

SCHAUNARD: Dissi....

COLLINE: Alla porta!

MARCELLO E RODOLFO: Taccia!

SCHAUNARD: *(colpito nella parte più sacra dei suoi principi, afferra la carta
che conteneva l'arringa e grida dignitoso ma disgustato):*

Amabili elettori,
volete un piatto in faccia?

«Tempi così vicini, ricordanze così liete che la morte del nostro amico Giacosa, del nostro compagno quasi di ogni giorno, fa ora improvvisamente, in soli pochi giorni, lontani, spaventosamente lontani e angosciosi, di una angoscia misteriosa che ci impaura. Guardiamo attoniti e sorpresi il suo posto vuoto....»

Ma oggi nella *Bohème* tutti i posti di coloro che l'hanno pensata e scritta e musicata sono vuoti. Morti tutti, prima Giacosa, poi Giulio Ricordi, poi Illica, e adesso anche Puccini....



La musica di *Bohème* fu cominciata a Milano nel 1894 e terminata a Torre del Lago nel novembre del 1895, ma con qualche interruzione nel lavoro: cosicché l'opera venne effettivamente musicata nel giro di otto mesi. C'erano però voluti due anni per preparare il libretto.

L'ultimo atto, quel delicato e commovente ultimo atto tremante di nostalgia e di dolore e nel quale balena la rinascita dell'amore per subito velarsi in un lutto di morte, venne scritto in una bassa sala a pianterreno, quasi tutto di sera.

— In quell'epoca — mi ricordo il Maestro — venivano per casa due amici carissimi, due pittori, Fanelli e Pagni che ora non sono più a Torre. Si mettevano a sedere nella stessa sala e fumavano e bevevano tranquilli e silenziosi. Io andavo innanzi nell'opera senza curarmi di loro. Soltanto di quando in quando venivano a sorseggiare il Beveraggio che mia mo-

glie mi preparava per la notte, liquori e zucchero, e allora mi interrompevo e prendevo anch'io la mia parte. Perchè i pittori erano buonissimi amici, ma anche bevitori eccellenti: e non c'era troppo da fidarsi. Poi riprendevo, pestando e ripestando sul piano. Ricordo che a forza di sentir ribattere la musica i due pittori l'avevano imparata, così che quando io cantarellavo i recitativi, dagli angoli oscuri della sala essi mi rispondevano. «Che ha detto il medico?» susurravo io sul piano. E una voce nell'ombra rispondeva cupa: «Verrà!». E ricordo anche un particolare. Quando mi misi a descrivere la morte di Mimi, e trovai quelli accordi scuri e lenti e li suonai al piano, venni preso da tale commozione che dovetti alzarmi, e in mezzo alla sala, solo nel silenzio della notte, mi misi a piangere come un fanciullo. Mi faceva l'effetto di aver visto morire una mia creatura.

La celebrazione dell'opera compiuta fu invece stravagante e comicissima. Il maestro telegrafò all'amico Alfredo Caselli a Lucca che ne aspettava l'annuncio con altri amici suoi: «L'opera è finita. Venite.» E gli amici vennero.

Ma in che strano modo! Quando nel pomeriggio scesero dal treno a Torre del Lago, si fermarono nell'atrio della stazione. Da alcuni involti che avevano portato trassero delle vesti incredibili, e lì fra la sorpresa dei viaggiatori cominciarono a indossarle con la maggiore serietà. Intorno la gente guardava un po' in sospetto temendo che si trattasse di poveri sventurati improvvisamente impazziti. Quando ebbero finito di vestirsi, uno apparve in costume da turco, un altro da prete, un terzo da guerriero, un altro ancora da ammira-

glio, con certi elmi e certe spade da sbalordire. Anche il cocchiere che attendeva con la carrozza venne mascherato a quel modo. Il prete salì a cassetta, e via alla villa del maestro attraverso il paese, fra la gente che accorreva intontita e che veniva salutata dai larghi gesti benedicensi del falso sacerdote.

Alla villa di Puccini fu una chiassata enorme in omaggio alla *Bohème*, e il maestro dovette vestirsi da antico romano, cingere il ventre con una corazza di cartapesta, calzarsi un elmo infiorato, e posare in atto di trionfatore dinanzi a un obiettivo. Gli amici previdenti avevano anche portato una corona d'alloro e delle bottiglie di vino spumante. A festa finita la corona fu trovata ancora, le bottiglie mai più.



L'opera andò in scena a Torino al Teatro Regio il primo di febbraio del 1896. Ma le prove si svolsero in un ambiente di freddezza e di diffidenza: non si credeva nel successo.

«Alle prove di *Manon* — è il racconto che il Maestro fece poi a me — il successo si presentiva, era nell'aria. A quelle di *Bohème* si stava zitti. Si diceva: “....mah.... forse.... vedremo....” Quell'ambiente di diffidenza, di incertezza, di cattivi pronostici era tale che riuscì ad agghiacciare anche me che pure avevo nella mia creatura una fiducia senza limiti. Alla prima rappresentazione mi recai con la stessa allegra disposizione d'animo con cui un condannato deve andare al supplizio.»

L'interpretazione era eccellente. Dirigeva Toscanini, Mimi era la stessa Ferrani che aveva creato la figura di Manon, Rodolfo il tenore Gorga che ora si è messo a fare il negoziante di strumenti antichi, la Pasini era Musetta, Marcello era il baritono Moro. L'opera piacque, ma senza entusiasmo. La sala del Teatro Regio era gremita fino all'incredibile. C'erano tutti i critici d'Italia, molti dell'estero, moltissimi professori e maestri e impresari. Assisteva anche Mascagni, da un palco di terza fila.

L'orchestra cominciò puntualmente alle otto e mezza, e subito si alzò la tela. Di quella memorabile serata ecco la cronaca raccontata da Giovanni Pozza che il *Corriere della sera* aveva inviato a Torino per l'occasione: «Si alza la tela, siamo nella soffitta dei "bohèmes". Eccone due, poi tre, poi quattro. Parlano, scherzano, mentre la musica corre con movimento spigliato a botte e risposte sul palcoscenico e in orchestra. Uno scoppiettio continuo su temi brevi rincorrentisi. Tutta la scena è gustosissima.

«I movimenti rallentano, poi si acquetano. Rimane solo Rodolfo, ed eccoci all'entrata di Mimi. Il discorso diventa dolce, la melodia si fa graziosa pur essendo meno originale, finchè va morendo come una sfumatura deliziosa alla fine dell'atto con un motivo delicatissimo. Tutto l'atto fu udito con grande interesse. Le prime interruzioni avvennero dopo la romanza di Rodolfo di cui si volle il bis con chiamate all'autore. Ma nè il bis nè l'autore si possono avere. La consegna è che si prosegua. Alla fine dell'atto scoppiano applausi tali che denotano il pubblico essere contentissimo. L'autore

si presenta quattro volte, all'ultima è accolto da una vera ovazione. Fra gli artisti il successo maggiore è della signora Ferrani che cantò benissimo. Si ammirano la cura della messa in scena e i costumi fedelissimi. L'orchestra si palesa eccellente: dirige Toscanini.

«Al second'atto siamo nel Quartiere Latino, alla vigilia di Natale. Le vie son piene di gente. La scena presenta una grande animazione: esattissima la riproduzione storica dell'ambiente. La musica dovrebbe commentare tutto questo movimento di folla, di "bohèmes", di venditori, di fanciulli, ma forse la ricerca troppo scrupolosa di esprimere molto, fa in modo che non si riesca a trovare in questa parte coesione di unità come nel primo atto. Assai gustato il movimento di valzer cantato da Musetta che si vorrebbe applaudire subito, ma si applaude poi solamente quando lo stesso movimento è ripreso in coro da tutti i "bohèmes". La musica migliora assai quando passa la ritirata, il motivo della quale chiude assai bene l'atto. Alla fine le approvazioni sono meno generali. Però l'autore si presenta altre due volte. L'esecuzione delle masse è eccellente. La scena è giocata con molta sicurezza e buon gusto.

«Quando si alza la tela sul terzo quadro, sulla scena nevicata e spunta l'alba. La Barriera d'Enfer è bellissima. Una frase lenta a quinte in orchestra descrive la natura che dorme al pari delle guardie mentre nel "cabaret" vicino si canta allegramente. Entrano gli spazzini e le contadine, a piedi e su mulletti, entra infine Mimi, mentre le campane salutano il giorno. La descrizione musicale è originale e piena di sapore. Il duetto fra Mimi e Marcello si svolge sopra uno spunto che richiama

da vicino *Manon* e la reminiscenza è subito notata dal pubblico. Segue la scena fra Rodolfo, Mimi e Marcello, poi ai tre si aggiunge Musetta e le due coppie formano una bizzarra antitesi tra amore giocondo e amore serio. Bella assai è qui la musica, e il quadro finisce con molta delicatezza e poesia. Anche quest'atto non è interrotto, ma alla fine il Maestro viene evocato cinque volte alla ribalta. L'esecuzione, anche del tenore Gorga, si è fatta più sicura. Lodevoli Wilmant e la Pardini (Musetta), oltre alla Ferrani sempre eccellente.

«Nel quarto quadro si ritorna alla soffitta di Rodolfo e Marcello. I due artisti si illudono di lavorare, ma il pensiero li riporta al loro amore lontano e alle dolci amanti che non rivedono. Poi quando la quadriade dei "bohèmes" è completa, si prepara un magro pranzo che quei pazzi artisti interrompono per ballare una quadriglia. La scena è piena di "vis comica" e la musica ritorna scorrevole e brillante come nella prima parte del quadro primo. Una violenta interruzione dell'orchestra agghiaccia il cuore. È Mimi che viene a morire dal suo Rodolfo. Siamo alla parte più commovente dell'opera, e infatti una subita commozione si comunica dal palcoscenico all'uditorio. Il saluto che Colline rivolge alla sua zimarra pare una orazione funebre. L'orchestra par che pianga. Le ultime parole di Mimi stringono il cuore. La catastrofe è straziante. Si finisce con un motivo largo, doloroso, assai pregevole. Il pubblico si alza per acclamare l'autore, che si presenta ancora varie volte. L'esecuzione complessivamente è giudicata buona, non però ottima, mentre invece l'allestimento scenico è ineccepibile.»

E nel dire le prime impressioni dell'opera il Pozza scriveva: «Puccini ha compiuto un notevole passo sulla via del progresso. Non si tratta di cambiamento di indirizzo nè si può dire che la nuova forma musicale smentisca le precedenti, anzi le è evidentemente sorella. Ma il miglioramento nella fattura è sensibilissimo. Il materiale melodico risente della medesima origine, ma si ritrova qui purificato, nobilitato. Sono diminuite la violenza e la brutalità, sono meno frequenti le perorazioni e le frasi ampollose, più mascherate le ricerche di effetto, e la musica corre lesta e agile, ora briosa ora straziante. La fortunata concezione del libretto fa sì che mentre si ride spesso come a una commedia, si prova poi la commozione più profonda che dramma umano possa produrre. Non sono contrasti ricercati, ma pagine saltuarie di quella vita che Murger ha dichiarato gaia e terribile. È un libretto letterariamente pregevolissimo: ma a mio avviso esige troppo dalla musica, la quale deve ora trovare toni freschi di colore, ora accenti ispirati di passione, generando una immancabile slegatura.... Ciò non toglie che l'opera avrà lunga fortuna sui teatri giacchè, se suggerisce qualche apprezzamento critico, ha qualità da farla piacere tanto a quelli che amano nella musica aver soltanto diletto, come a quelli che hanno maggiori esigenze. Gli uni si compiaceranno di accennare qualche motivo geniale, gli altri di ricercar qualche tesoro di orchestrazione o di armonizzazione. Gli uni diranno che è musica bella, gli altri che è musica ben fatta.»



Puccini mi diceva di quella prima rappresentazione di *Bohème*:

— Il pubblico l'aveva accolta bene. La critica il giorno dopo ne disse male. Ma anche quella sera, fra un atto e l'altro, nei corridoi e nel palcoscenico, sentii susurrare attorno a me: «Povero Puccini! questa volta ha sbagliato strada! Ecco un'opera che non vivrà a lungo....» Si diceva persino che la *Bohème* non avrebbe finito la stagione. Io che avevo messo nella *Bohème* tutta l'anima, e la amavo infinitamente, e amavo le sue creature con una commozione che non so dire, tornai avvilitissimo all'albergo. Avevo in me una tristezza, una malinconia, una voglia di piangere.... Passai una notte cattivissima. E alla mattina ebbi il saluto astioso dei giornali.

I giornali dopo la prima di *Bohème* furono infatti decisamente contrari, specialmente i giornali di Torino. A rileggerli ora, dopo ormai ventinove anni nei quali la *Bohème* ha continuato e continua a trionfare nel mondo con un successo che ha pochi esempi nella storia dell'arte lirica, a rileggerli ora viene da sorridere.

Sentite quello che scriveva E. A. Berta nella *Gazzetta del Popolo*: «Noi ci domandiamo se in coscienza il Puccini, tra l'onda inebriante degli applausi, non abbia provato come il senso di una abdicazione. Non ha egli avvertito che la *Bohème* comprometteva un'ora passata che gli aveva dato gloria e fama seria e duratura? Noi ci domandiamo che cosa spinse il Puc-

cini sul pendio deplorabile di questa *Bohème*. La domanda è amara, e noi non l'avanziamo senza una punta di dolore, noi che abbiamo applaudito e applaudiremo sempre a *Manon* nella quale si rivela un compositore che sapeva sposare il magistero orchestrale alla più sana italianità di concezione. Maestro, voi siete giovine e forte, voi avete ingegno, cultura e fantasia come pochi hanno: oggi vi siete levato il capriccio di costringere il pubblico ad applaudirvi dove e quando avete voluto. Per una volta tanto sta bene. Ma nell'avvenire tornate alle grandi e difficili battaglie dell'arte....».

Ed ecco quello che scriveva Luigi Alberto Villanis nella *Gazzetta di Torino*: «Nel primo atto, invito chi volesse riposarsi nell'idillio fra Mimi e Rodolfo. Similmente dico nel secondo per l'arte di Musetta, tempo di valzer lento in *mi* maggiore, ma nel terzo atto quelle quinte vuote di flauti ed arpa fluttuanti su un lungo pedale di bassi, quel doloroso racconto di Mimi che riesce purtroppo d'effetto, e l'aria della vecchia zimarra! Ed ora il lettore potrà chiedermi a qual genere appartiene o si accosta la *Bohème*. La risposta non è difficile. Abbandonati quegli aurei modelli che rivelarono nell'autore delle *Villi* un artista in traccia di alti ideali, la musica di *Bohème* è vera musica fatta per il godimento immediato, musica intuitiva. In questo punto di partenza sta l'elogio e la sua condanna.»

Ed ecco quanto scriveva Carlo Bersezio sulla *Stampa*. «Affermare che questa *Bohème* sia artisticamente un'opera riuscita, sinceramente — e assai mi duole il dirlo — non si può. Una innata facilità di invenzione e una grande scorrevolezza di idee hanno spinto il Puccini a scrivere la sua musica con molta

fretta (così pare) e con poco lavoro di selezione e di limatura. Egli ha cercato il massimo effetto nella massima semplicità; ma non si è avveduto di cadere spesso nel vuoto e qualche volta nel puerile. Per ottenere l'originale e il nuovo egli non ha disdegnato qua e là l'artificio e il barocco, non pensando che l'originalità può trovarsi benissimo con i vecchi mezzi anche senza sfoggio di quinte (non proprio di piacevole effetto) e senza spregio delle buone regole dell'armonia. La musica di *Bohème* è riuscita leggera, molto leggera, troppo leggera, non soltanto nelle parti briose, ma anche nelle parti drammatiche e passionali. È musica questa che può allettare, difficilmente commuovere, e anche il finale dell'opera così intensamente drammatico non mi pare adeguatamente colorito e vestito di forme musicali.... La *Bohème*, come non lascia grande impressione sull'animo degli uditori, non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico, e sarà bene se l'autore considerandola come l'errore di un momento proseguirà gagliardamente la strada buona e si persuaderà che questo è stato un breve traviasamento dal cammino dell'arte. Ho finito, e sono lieto perchè certe verità rincresce più forse a dirle che a udirle.»

Ah la critica! Che brutto scherzo rileggere dopo qualche anno gli articoli che gli illustri critici scrivono con definitiva sicurezza nel giro di un'ora su opere che sono costate all'autore mesi e anni di tormento e di travaglio, e un corredo di genialità e di talento che molti fra gli illustri critici non sanno neppure dove stia di casa! Vedete come fan sorridere, nel rileggerle adesso dopo circa trent'anni, queste critiche di *Bohème* che avevano in quella lontana notte di gennaio tante arie di

presunzione e di sicurezza! Eppure taluni critici continuano come se nulla fosse, beatamente sicuri della propria infallibilità, senza neanche lontanamente pensare alla buffa figura che il tempo prepara per loro — il tempo, grande galantuomo — quando lavori di teatro che essi hanno esaltato come rivelazioni meravigliose non saranno ricordati nemmeno dai pompieri di servizio, e altre opere che essi calcolavano di seppellire sotto l'autorevole peso del proprio disprezzo continuano la loro via vittoriosa anche dopo che i critici sono andati a farsi autenticamente seppellire.



A Torino l'opera venne replicata con successo sempre crescente. Poi venne subito data a Roma nello stesso febbraio con Mascheroni direttore. Roma, che nel 1893 aveva accolto *Manon* con acclamazioni trionfali, non si lasciò molto commovere dalla nuova opera di Puccini. Fu un mezzo successo.

Ma nell'aprile a Palermo la *Bohème* ebbe finalmente il suo primo grandissimo trionfo. Dirigeva Mugnone. Mimi e Rodolfo erano la Sthele e Garbin, Marcello il Sottolana, e Musetta Ada Giachetti, la prima moglie del tenore Caruso. C'erano nella sala tremila persone. E si ebbe un continuo vibrar d'entusiasmo.

Fu una serata curiosissima. Il maestro Mugnone non voleva andare in scena perchè si era al tredici del mese, e come se ciò non bastasse il tredici cadeva in venerdì. Misericordia!

Infatti si cominciò male. In orchestra il professore d'oboe ritardava e Mugnone («Lo dicevo io! serata di jettatura è questa, lo dicevo io!») non voleva dare l'attacco perchè avrebbe potuto portare sfortuna. Aspetta aspetta, l'oboe non viene. Sono già le nove e un quarto, le nove e mezza: e il pubblico impazientito si mette a protestare e a fischiare.

— Lo dicevo io che si cominciava male! — ripete Mugnone.

Ma Puccini lo sconsiglia di dare l'attacco. L'opera comincia e fila via superbamente. Commozione, applausi, entusiasmo, ovazioni agli artisti, infinite chiamate all'autore. La tela cade sull'ultimo atto a un'ora dopo mezzanotte fra uno scrosciare di acclamazioni. Ma il pubblico non si muove. Vuol vedere ancora l'autore, il direttore, i cantanti.

Poi all'improvviso si mette a domandare il bis. Il bis di che? e da chi? Metà dell'orchestra se ne è già andata (altro che mancanza dell'oboe!) qualche cantante si sta svestendo. Ma le richieste si fanno clamorose, assordanti: e allora si assiste a una scena curiosissima. Mugnone, che era salito sul palcoscenico per presentarsi alla ribalta con Puccini e gli artisti, dal palcoscenico salta in orchestra, riprende la bacchetta, e con i pochi professori rimasti ridà l'attacco dell'entrata di Mimi. E ripete tutto il finale, col tenore senza parrucca e Mimi spettinata, perchè essi credevano coscienziosamente di aver finito.

Da quella sera la *Bohème* è passata in trionfo per tutti i teatri del mondo.

FLORIA TOSCA

Le parole del famoso «Muio disperato» di Cavaradossi nella *Tosca* sono state trovate da Puccini.

Luigi Illica, che anche per quest'opera gli preparò il libretto in collaborazione col Giacosa, aveva scritto in quel punto una romanza a concetti filosofici. Nella imminenza della fucilazione il pittore Cavaradossi riviveva la sua vita di artista, ripensava le ansie e le vittorie, e salutava l'arte sua con rimpianto infinito.

Ma Puccini non sentiva così. Per lui quell'artista giovine e bello condannato alla morte doveva in quell'ora suprema a una sola cosa pensare con desolato strazio: al suo grande amore per Tosca, a quella passione dolce e delirante che tutto lo aveva preso, a quella sua donna amorosa che ancora la notte innanzi lo aveva cinto nella morbida carezza delle sue braccia e della quale ancora nelle vesti e nel viso e sulle labbra gli era rimasto il profumo sottile. In quel momento di desolazione un solo rimpianto gli doveva spremere dagli occhi le lagrime

più amare: il pensiero di dover lasciare la sua creatura, la donna che lo amava e che certo in quell'ora spasimava per lui. Il pensiero di lei gli doveva portare in un tumulto di ricordi la visione delle brevi attese nella villa, e del giungere affrettato di lei, e dell'abbraccio delizioso.

Puccini si mise al piano, e improvvisando parole che esprimessero questo spasimo d'amore e di nostalgia e di morte creò la romanza del tenore al terz'atto, la più popolare dell'opera. Poi si recò da Giacosa, gli disse il suo pensiero, e gli fece sentire la musica. Giacosa restò soggiogato dall'impeto angoscioso di quel canto.

— Bene, bene! L'idea è giustissima! — esclamò.

Ma occorreva riscrivere le parole della romanza sulla musica già fatta, perchè quelle trovate dal maestro non avevano che una semplice espressione pittoresca. Giacosa si pose subito al tavolino, e sotto l'ispirazione della musica che l'aveva entusiasmato in quel momento commentò in bei versi rivelatori il sentimento di quelle frasi armoniose. Due parole vennero però mantenute fra quelle che il Puccini aveva buttate giù nella foga della improvvisazione, tanto per segnare una traccia: «...muoio disperato....». Queste due parole erano così legate al lungo spasimo della musica che non si volle levarle.



L'idea di trarre un'opera dal dramma di Vittoriano Sardou era sorta in Puccini molti anni prima, quando ancora non

pensava alla *Manon*, subito dopo l'*Edgar*. Aveva visto *Tosca* al teatro dei Filodrammatici a Milano impersonata da Sarah Bernhardt e ne aveva riportato una impressione di sbigottimento, quantunque della recitazione francese egli non fosse riuscito a comprendere allora che una sola parola, che Sarah Bernhardt ripeteva con angosciata voce:

— Malheureuse! Malheureuse!

Ma lo avevano colpito la evidenza delle situazioni e la varietà delle passioni che sono in gioco nel dramma, e la veemenza degli avvenimenti. Però al momento non ne fece nulla, e scrisse invece la *Manon*, e scrisse poi la *Bohème*. L'idea di *Tosca* gli tornò più tardi, ma senza ancora entusiasmarlo molto. L'argomento gli piaceva e non gli piaceva. Certamente non se ne sentiva avviluppare come dalle scene dell'appassionato romanzo di Prévost e dalle tristi e dalle gaie vicende del romanzo di Henry Murger, tanto è vero che dopo aver iniziato trattative con Sardou per la concessione del diritto di trarre un dramma musicale da *Tosca*, lasciò cadere ogni cosa e preferì aspettare.

L'idea fu allora raccolta dal maestro Franchetti che si mise d'accordo con Sardou, e diede l'incarico di trarne il libretto a Luigi Illica. Il libretto venne sceneggiato con quella pronta e pittoresca veemenza che era caratteristica all'Illica, e siccome si voleva far presto fu l'Illica stesso che andò a Parigi a leggere l'abbozzo a Sardou, presente il maestro Franchetti. A quell'epoca si trovava a Parigi anche Giuseppe Verdi, che ne era andato per mettere in scena *Otello*. Verdi aveva una predilezione per le drammatiche vicende di *Tosca*. Dopo un col-

loquio avuto anni prima da Verdi con Sardou che voleva convincerlo, senza riuscirvi, a musicare il suo dramma *Patrie* — colloquio riferito da Gino Monaldi — il maestro glorioso aveva detto: « Vi sarebbe un dramma di Sardou che, se io avessi ancora tempo, musicherei con tutta l'anima: e sarebbe *Tosca*. A patto però che il Sardou mi permettesse di cambiare l'ultimo atto. »

Quando Franchetti e Illica andarono a Parigi per leggere a Sardou l'adattamento di *Tosca* in libretto, Verdi assisteva alla lettura e si mostrò entusiasta dell'idea e dell'adattamento. C'è anzi di quelle letture un particolare curioso. Il grande maestro rimase oltremodo commosso appunto da quella romanza di addio all'arte e alla vita che poi Puccini non volle musicare. Giunti a quel punto della lettura, Verdi che appariva grandemente commosso strappò di mano il fascicolo al librettista, e continuò lui nella lettura di quei versi con un fremito nella voce. Forse, al tramonto della sua vita gloriosa, egli trovava in quel triste addio all'arte e ai sogni di nuove vittorie il grido della sua anima desolata per il distacco incombente.

E Puccini? Avvenne a lui in quell'epoca una cosa che è comunissima agli innamorati. Fino a che aveva il soggetto di *Tosca* a sua disposizione, Puccini lo dimenticava senza rimorsi. Appena seppe che un altro stava per impadronirsene cominciò a sentirne gelosia, e gli tornò fremente il desiderio di non lasciarselo sfuggire. Ma c'era di mezzo Franchetti che pareva innamorato anche lui di *Tosca*. Come fare? Illica aveva avuto le confidenze di Puccini sulla rinascita del suo desiderio, e per favorirlo si assunse l'impegno di convincere Franchetti

ad abbandonare l'idea di quell'opera, naturalmente senza dirgli che Puccini voleva riprenderla. L'iniziativa gli riuscì più facile di quanto pensasse. Franchetti cominciava ad avere dei dubbi sulla musicabilità di *Tosca*. Forse non gli pareva adatta al suo temperamento, forse un'altra idea più invitante lo seduceva. Illica si adoperò a rafforzare questa idea di abbandono, e un bel giorno Franchetti rinunciò a *Tosca* definitivamente. Il giorno dopo, Puccini firmava il contratto che lo impegnava a musicarla.



La storia della gestazione di quest'opera è tranquilla.

Ma si ebbero all'inizio per la preparazione del libretto le sedute con Sardou, vivacissime e pittoresche. Nel ricordarmele in quelle indimenticabili serate nelle quali mi raccontava la storia e le vicende delle sue opere, Puccini mi diceva:

— Quell'uomo era portentoso. Aveva più di settant'anni e c'erano in lui l'energia e la spigliatezza d'un giovinotto. Era poi un parlatore infaticabile, interessantissimo. Parlava per ore intere senza mai stancarsi, e senza mai stancare. Quando si metteva a parlare di storia era un rubinetto, una fontana: gli aneddoti sprizzavano limpidi, inesauribili. Qualche nostra seduta si ridusse a semplici monologhi di Sardou. Squisitamente piacevoli, non c'è dubbio, ma che non facevano troppo progredire la nostra *Tosca*. Tuttavia egli si mostrò subito arrendevole e si adattò facilmente alla necessità di sopprimere

un atto e di fondere il quadro del carcere con quello della fucilazione. Anzi gli piacque assai l'adattamento che Giacosa e Illica gli presentavano in linee schematiche. Ma sopra una cosa volle insistere: sulla possibilità che *Tosca* gettandosi da Castel Sant'Angelo andasse a cadere nel Tevere.

— Non si può, maestro — gli dissi io. — Il Tevere è troppo lontano.

— Come non si può? — si diede a gridare Sardou al quale queste parole non erano certamente familiari.

E sotto i nostri occhi sfogliò una immensa pianta topografica di Roma per convincerci. Era tale la sua foga, e così vivo in lui il timore che lo interrompessimo, che dopo un quarto d'ora di discorrere, avendo la gola arsa e dovendo bere, mentre si appressava in gran fretta il bicchiere alle labbra, con la mano libera ci faceva segno di tacere con una specie di orgasmo perchè non lo interrompessimo, chè non intendeva di aver finito. E appena sorvegliato un po' d'acqua riprese. Era meraviglioso.

Meraviglioso anche nella richiesta dei suoi diritti per la riduzione del dramma. Da principio domandò cinquantamila franchi, che a quell'epoca rappresentavano una somma ragguardevole mai osata chiedere in teatro per diritti non solo di semplice riduzione ma neppure di invenzione di libretto, e generalmente nemmeno per la musica di un'opera. Poi il contratto fu stipulato sulla base del quindici per cento sui diritti generali.

Puccini si ricordava Sardou sul palcoscenico dell'Opéra Comique qualche anno dopo, mentre si stava preparando l'an-

data in scena della *Tosca* per la prima volta a Parigi. Le prove erano dirette da Messenger, e vi assistevano con Puccini, Sardou, Tito Ricordi, Carré, e Ferrier. Ma Sardou parlava e comandava per tutti: pareva che anche la musica la avesse scritta lui.



Gestazione lieta per *Tosca*, ma burrascoso il suo primo apparire sul teatro.

Si era al Costanzi di Roma la sera del 17 gennaio del 1900. Una folla spaventevole. La Darclé, il tenore De Marchi, il baritono Giraldoni, si trovavano nei loro camerini a vestirsi. L'autore girava fra le quinte, calmo in apparenza, ma si mordeva le labbra per sfogare in qualche modo il nervosismo che lo agitava. Negli ultimi giorni alle prove gli erano sorti dei dubbi sull'opera sua: una specie di scoramento, di inconfessata sfiducia. Poi in giro si parlava di critici che avrebbero dichiarato di volersi mostrar severissimi, e si diceva che il pubblico fosse mal disposto. Si susurrava di voler fare pagar cari a Puccini i due grandi successi di *Manon* e di *Bohème*. Chiacchiere di palcoscenico e di corridoio, ma che unite alla naturale preoccupazione di un autore al momento dell'andata in scena di un'opera, lo rendevano irrequieto. Basta: chi sa...?

Un quarto d'ora prima che lo spettacolo cominci, un delegato di questura si avvicina al maestro Mugnone e gli dice con aria di mistero:

— Maestro, non ci badi e non si spaventi: se avvenisse qualche trambusto, lei attacchi subito la Marcia Reale.

— Qualche trambusto? e perché?

— Niente, ma capirà: nel caso....

— In nome di Dio, che cosa si sta preparando? Che cosa si teme? — domanda Mugnone impazientito.

E il delegato, candidamente:

— Si dice che stasera ci sia un complotto per lanciare una bomba in teatro.

Oh, piccolezze! È da notare che il maestro Mugnone al Liceo di Barcellona aveva veramente avuto una bomba in teatro mentre stava dirigendo uno spettacolo. Egli era rimasto illeso, ma intorno a lui alcuni spettatori erano morti dilaniati. La strana ambasciata del funzionario gli evocò quel ricordo di sangue e gli mise nell'animo un'angoscia indefinibile. Tuttavia, conscio della sua responsabilità, scese ugualmente in orchestra e dette il segnale di attacco. La sala era imponente.

Intanto la notizia della minaccia si era diffusa in palcoscenico, e naturalmente aveva destato allarme e paura. La signora Mugnone s'era collocata dietro una quinta e aspettava in ansia che il sipario fosse alzato, per poter almeno vedere suo marito e assicurarsi che non gli accadesse nulla di pericoloso. Soltanto Puccini non sapeva niente.

Mugnone dà l'attacco delle prime battute, e subito cominciano a propagarsi per il teatro dei bisbigli, dei rumori, qualche grido. Non c'era niente di tragico: la folla enorme protestava contro i ritardatari che disturbavano. Ma con l'elettri-

cità che vibrava nell'aria, ogni piccola cosa rendeva nervosi e impazienti.

Si alza il sipario, e gli attori cominciano a cantare. Ma le grida si fanno più forti, quasi rabbiose, e invadono tutto il teatro. La voce dell'orchestra è coperta. Che avverrà? Quando arriva in scena il personaggio che raffigura l'«Angelotti», il fragore raggiunge una tonalità forsennata. Fra le quinte la signora Mugnone non può trattenere oltre la sua angoscia e scoppia in lagrime, gli artisti si aggirano spauriti. Puccini che non sapeva nulla, e che era nervoso per altri timori, si mette a gridare:

— Ma che c'è da piangere? Siamo ragazzi?

Finalmente una voce sovrasta le altre nella tempesta di grida e di rumori.

— Giù il sipario!

Perchè? Che c'è? Che succede? Il sipario scende fra un dilagare di commenti. Confusione nella sala, confusione in palcoscenico. Nessuno capisce più nulla, e tutti vogliono sapere. A poco a poco il pubblico si calma, gli spettatori sono finalmente al loro posto, e dopo dieci minuti si riprende l'opera dal principio, e si va innanzi senza più alcuno incidente.

Le accoglienze furono buone, ma non così calorose come la fama ormai stabilita del Puccini avrebbe potuto far aspettare.

Nel pubblico si notavano Mascagni, i maestri Cilea e Marchetti, il ministro della pubblica istruzione, senatori, deputati, critici di tutta Italia e dell'estero. Le prime avvisaglie di ap-

plausi si hanno alle prime frasi del tenore De Marchi, ma gli applausi sono frenati dalla grande attenzione del pubblico. Quando però il tenore finisce il suo canto, gli applausi scoppiano generali. Si presenta al proscenio anche il maestro Puccini, e la romanza viene replicata. Il rapido svolgimento delle scene non permette altre manifestazioni. Ma alla fine dell'atto si ha una grande ovazione che obbliga a ripetere l'intero finale e fa tornare alla ribalta gli esecutori e il Maestro per varie volte.

Il second'atto (nell'intermezzo aveva fatto il suo ingresso in teatro la Regina) viene ascoltato fra l'attenzione del pubblico ed è interrotto una sola volta, alla romanza «Vissi d'arte vissi d'amor....» cantata assai bene dalla signora Darclée la quale è costretta a concedere il bis, dividendo col Maestro l'onore degli applausi. Alla fine dell'atto si rinnovano altre acclamazioni: l'autore ritorna alla ribalta tre volte.

Nel terz'atto si pretendono e si ottengono due altri bis: la romanza del tenore e il duetto d'amore. La serata finisce fra nuove acclamazioni al maestro Puccini, il quale s'era presentato al proscenio due volte durante l'atto e vi ritorna altre sette volte a sipario calato. L'interpretazione venne giudicata eccellente. La Darclée, il tenore De Marchi, e il baritono Giraldoni che erano i principali interpreti furono altamente apprezzati. Il maestro Mugnone pose tutta la sua passione e la sua grande abilità nella concertazione dell'opera.



I giudizi dei critici furono vari. Il *Corriere d'Italia* diceva che «l'opera non ebbe il successo che si aspettava e non può averne uno diverso; comunque è da felicitare Puccini per quello che ha dato, pur lamentando che egli si sia cimentato in un tentativo la cui inanità non gli doveva sfuggire». Il *Nuovo Fanfulla*: «Tosca ha materia sufficiente per rendere immancabili i futuri successi quando saranno passate le prime ansie e le prime nervosità.» La *Tribuna* scriveva: «Le audizioni successive porranno in luce i dettagli e i pregi non avvertiti alla prima rappresentazione. Certo *Tosca* ha una bellissima musica, melodia abbondante e di stile elevato, orchestrale forbito.» L'*Avanti!* scriveva: «*Tosca* non è adatta al temperamento di Puccini.»

Colombani nel *Corriere della sera* riassumeva così le sue impressioni: «In *Tosca* il rivestimento musicale deve imporsi la massima sobrietà poichè il libretto non consente ornamenti convenzionali che in pochi punti. Le frasi artatamente frammentarie e brevi devono invece spesso adattarsi a un dialogo rotto, lesto, concitato. Gli avvenimenti si succedono quasi tumultuariamente e la musica non può concedersi indugi. Già nella *Bohème* il Puccini aveva superato felicemente una difficoltà consimile. Ma forse in quell'opera le esigenze del dramma erano meno prepotenti, v'erano pure nel libretto elementi descrittivi dell'ambiente, delle situazioni, dei caratteri.

«Qui non ci sono che nudi fatti e incalzanti avvenimenti.

L'abilità del Maestro lucchese non s'è scoraggiata per questo.

« Il commento musicale con cui egli ha ornato il dramma di Sardou non potrebbe essere infatti più proprio e efficace. Ma è meno vario, meno appariscente, meno leggero. Rimane sempre elegante e questo è pregio veramente singolare in *Tosca*, che per l'azione potrebbe suggerire anche le più riprovevoli volgarità. In sostanza, e con tutta la deferenza per il grande drammaturgo francese, io vorrei affermare che il suo lavoro fu migliorato prima dall'Illica e dal Giacosa che ne affinarono i principali elementi, poi dal Puccini che con una tavolozza delicata e aristocratica ne nobilitò la presentazione. Ma per quanto abilmente mascherato, il difetto originario del dramma a tinte troppo forti e povero di elemento psicologico rimane visibile ostacolo a una libera esplicazione della fantasia musicale di Giacomo Puccini. Ed è questo forse il punto debole della sua *Tosca*.

« Il bagaglio melodico al quale il Puccini ha ricorso non differisce di molto da quello della *Manon* e della *Bohème*, anzi la sua personalità ormai bene stabilita esce chiara da ogni battuta e si riconferma nei dettagli dell'istrumentazione, della polifonia, dell'equilibrio fra le parti sonore. I punti più salienti dello spartito non possono essere apprezzati senza il soccorso della rappresentazione teatrale perché i pregi anche musicali si trovano principalmente nella giusta corrispondenza con l'azione».



— La mia prima impressione di allora, — mi confessava Puccini — fu che *Tosca* non avesse fortuna. Invece a Roma se ne diedero venti rappresentazioni a teatro affollato.

E poi l'opera continuò la sua strada, come le sorelle, per tutto il mondo, da Parigi a New York, da Melbourne a Buenos Aires. A Berlino, protagonista la contessina Maria Labia che la cantava in tedesco, il successo fu tale che se ne diedero più di cento rappresentazioni, quasi ininterrotte.

Malgrado la bomba....

“BUTTERFLY RINNEGATA, E FELICE....”

Nella casa di Puccini a Milano in via Giuseppe Verdi c'è nello studio del Maestro accanto ai ritratti di famiglia una testina graziosa di fanciulla morbida e vellutata come una pesca, con i lunghi occhi ovali e i capelli neri foggianti a chiosco, e sulle labbra rosse un sorriso ingenuo: Butterfly, disegnata da Metlikowitz.

È lì, la piccola prediletta di Puccini, la farfallina lieve che ebbe l'ali bruciate alla sua gran fiamma d'amore: è lì ancora come un ricordo vivo. Dopo l'insuccesso alla Scala il Maestro che infinitamente l'amava vi scrisse le parole che la piccoletta sospira nella sera delle sue nozze, in conspetto del cielo di Nagasaki trapunto di stelle, mentre ancora si sperde giù per la collina l'imprecazione dello zio bonzo e di tutto il parentado: “Rinnegata, e felice....”

Caro Puccini! Come gli tremava ancora di commozione la voce nel parlarmi delle avventure di Butterfly.

— L'aveva rinnegata il pubblico. Ma fu poi felice, povera piccola creatura mia. Io avevo fede, una gran fede. Ah, come mi eran piaciute subito quella storia d'amore fresco e ingenuo, e la tristezza dell'inutile attesa, e la gioia breve della speranza ingannevole, e la delusione mortale.... Era una cosa umana che sentivo profondamente: c'eran l'amore, lo strazio, una commozione sottile. Io non sono fatto per le gesta eroiche: amo le anime che hanno un sentimento come il nostro, che son fatte di speranza e d'illusione, che hanno bagliori di gioia e lagrime di malinconia....

Il Maestro aveva visto *Madama Butterfly* a Londra nel dramma che David Belasco aveva tratto dalla delicata novella di John Luther Long, e ne era rimasto soggiogato. Non capiva l'inglese, ma le scene che si svolgevano erano così evidenti che egli sentì tutta la sottile poesia di quella piccola creatura ingenua spasimante per l'abbandono del suo grande amore. Il maestro stava allora cercando il soggetto per un'opera nuova, e gli parve averlo trovato. Ma non si fidò della sua impressione. Accompagnò al piccolo teatro londinese, che era il Duke of York, alcuni amici per sentirne il parere. Non vi fu bisogno che gli parlassero: alla fine del dramma erano così commossi che il Maestro comprese di non essersi sbagliato.

E *Madama Butterfly* fu musicata. Ancora una volta Giacosa e Illica gli prepararono un libretto ricamato di grazia, di fresca delicatezza, di nostalgia, che rivestiva di una poesia anche più gentile la dolorosa avventura della piccola giapponese. In origine il libretto era in tre atti, ma mentre stava procedendo nella composizione il Maestro lo fece ridurre a due,

riunendo in uno solo il secondo atto e il terzo. Alla Scala infatti in quella prima disgraziata rappresentazione l'opera apparve in due atti: il primo durava cinquantacinque minuti, il secondo un'ora e mezza. Nella edizione definitiva, quella che è poi corsa vittoriosa per tutti i teatri, il secondo atto venne diviso nuovamente in due, con qualche modificazione.



Quest'opera nacque in un ambiente di dolori e di tristezze. Il Maestro era amareggiato da gravi dispiaceri. Poi, quando stava per cominciare il second'atto, gli capitò una disgrazia automobilistica al ritorno da Lucca verso Torre del Lago, la sera del 25 febbraio del 1903.

Da alcuni anni, subito dopo *Manon*, Puccini aveva preso in affitto e poi comperata una villa sul lago di Massaciuccoli, e alternava il lavoro con le emozioni della caccia e dell'automobile. La passione dell'automobile si era fatta fortissima in lui.

In quella sera di febbraio umida e fredda e buia gli amici di Lucca l'avevano consigliato a non ripartire subito per Torre del Lago, ad aspettare la mattina seguente, tanto più che a Lucca era andato per curarsi di un male di gola che lo disturbava, e il freddo poteva aggravargli il noioso male. Ma Puccini non era facile a inchinarsi a consigli altrui. Salutò gli amici, e via in automobile con la signora Elvira sua moglie e col figliolo Tonio, nella sera umida e fredda e buia. A cinque chilometri circa da Lucca, passato un ponticello, la strada svolta

bruscamente. Il meccanico che stava al volante non se ne accorge, e l'automobile a tutta velocità precipita per una scoscesa ripa da una altezza di circa cinque metri nel campo sottoposto. Per buona fortuna, lì presso si trovava la casa di un medico, il dottor Sbragia: questi aveva udito l'avvicinarsi di un'automobile, e s'era affacciato per vederla passare. La vide invece nel terribile ruzzolone, e accorse inorridito chiamando gente per il salvataggio.

La signora Elvira e il figliolo erano rimasti illesi per vero miracolo: il meccanico, lanciato lontano dall'automobile rovesciata, urlava di dolore: s'era fratturato un femore. E il Maestro Puccini? Non si trova. Lo chiamano ad alta voce, angosciosamente. Nessuno risponde. Che sia sotto alla vettura capovolta? Al lume di fiaccole si cerca con ansia, e finalmente lo si trova appunto sotto l'automobile. Non poteva rispondere perchè era quasi completamente asfissiato dai fumi di benzina che si sprigionavano dal motore presso il quale giaceva.

Con infinite precauzioni si riesce a sollevare la macchina e a portare Puccini nella casetta del dottore. Una prima medicazione fa rilevare che il Maestro ha fratturato la tibia destra, poi si scoprono molte contusioni. Il Maestro non era rimasto schiacciato perchè, fortuna nella disgrazia, era caduto in un piccolo avvallamento del terreno, mentre l'automobile posava soltanto leggermente sul di lui corpo essendo rimasta alquanto sollevata sull'appoggio di un tronco d'albero. Appena rinvenuto, il Maestro che stentava ancora a parlare affermò che se si fosse tardato soltanto qualche minuto egli sarebbe certamente morto asfissiato dai vapori della benzina: non si era accorto

della frattura alla gamba. Rimessosi prontamente dall'emozione, vide con grande gioia che la signora e il figliolo non s'eran fatti nulla, seppe con dolore le gravi condizioni del meccanico. La medicazione della gamba fratturata fu lunga e dolorosa, e nei primi giorni si temevano anche complicazioni che per fortuna non avvennero.

Il Maestro ne portò il male per otto mesi. Prima a letto, poi in una carrozzella sulla quale si faceva accompagnare per il giardino e lungo la riva del suo lago, che non gli era mai apparso tanto bello come allora che non vi poteva andare.



Appena gli fu possibile si rimise al lavoro, cominciando a letto il secondo atto di *Butterfly*, e arrivando a finirlo durante la convalescenza, prima a Torre del Lago, poi in una tranquilla casetta sull'Abetone fasciata di verde. L'opera apparve in cartellone al teatro alla Scala per il carnevale del 1904 e andò in scena la sera del 17 febbraio.

Fu una serata tumultuosa, quasi rabbiosa. Il primo atto venne ascoltato con freddezza. Il pubblico si mostrò indispettito dal risorgere di alcuni spunti tipici della maniera pucciniana: la maniera personale dell'autore, in fondo. Ma quella sera il pubblico non la voleva. La sala era sfolgorante, magnifica e paurosa. Al chiudersi del velario si fa silenzio, poi qualcuno zittisce e molti applaudono.

La cronaca di quella serata burrascosa è stata fatta col con-

sueto tono pittoresco da Giovanni Pozza nel *Corriere della sera*. « Il lungo primo atto, troppo lungo — scrive il Pozza — è ascoltato freddamente e non è applaudito al chiudersi della scena che da una parte del pubblico. L'altra parte vorrebbe imporre silenzio agli applauditori. Il contrasto dura un po'. Qualche segno di disapprovazione troppo plebeo rinfranca le acclamazioni e le fa più calde e fitte. Dopo una prima chiamata agli esecutori, il maestro Puccini reggendosi su un bastone (era ancora sofferente per la gamba fratturata) si presenta due volte al proscenio.

« Il pubblico convenuto nel teatro con la certezza di assistere a una nuova vittoria del suo autore prediletto è passato senza transazioni dall'eccesso dell'ottimismo a una censura aspra, che condanna senza discutere, che non ricorda ciò che nel corso dell'atto gli è pur piaciuto e avrebbe meritato da lui almeno un cenno di riconoscimento. Accade sempre così. L'ultima impressione cancella le precedenti. La troppo palese affinità melodica della frase che chiude l'atto sviluppandosi in perorazione con una frase della *Bohème* ha fatto dimenticare ogni altra cosa. Il bello si è che la frase stessa, per poco non era stata applaudita qualche scena innanzi, nel punto in cui si annunzia per accompagnare l'apparire sulla scena di Butterfly. Che questo insistere ostinato del Maestro sopra uno stesso effetto melodico sia imprudente, pericoloso, ed anche poco piacevole, non si può negare. Ma d'altra parte non è da meritare lo sdegno del pubblico.

« Io ricordo la prima rappresentazione della *Bohème* a Torino. L'opera che subito dopo doveva trionfare su tutte le

scene e diventare la più cara alla folla, allora fu scarsamente applaudita, e per la stessa ragione per la quale ieri *Butterfly* non riuscì a vincere la sua battaglia. Anche la *Bohème* parve allora rifatta con le stesse melodie, con gli stessi effetti strumentali della *Manon*. Perché non potrebbe ripetersi per la *Butterfly* il caso della *Bohème*? Non voglio fare pronostici. Certo è intanto che molte pagine del primo atto saranno riudite con sorpresa da coloro che ieri non le notarono, e messe fra le migliori scritte dal Puccini. Mi basterà citare tutto il lungo brano della cerimonia nuziale sì nuovo per i coloriti esotici, di sì fresca giocondità, ricco di tanta varietà di ritmi e di movimenti. Ma è puranche necessario che al maestro sia fatta palese la necessità di molte e coraggiose abbreviazioni. Lo sviluppo dell'azione indugia in troppi minuti particolari, più adatti all'indole delle commedie recitate che a quella di una commedia lirica, ed è reso anche più lento che veramente non sia, dal modo col quale il Maestro lo ha accompagnato con la musica. A una azione episodica non può corrispondere che una forma musicale aderente alla parola, come è quella del *Falstaff*.

« La forma sintetica della melodia completa non poteva rendere in alcun modo il rapido succedersi e mutarsi delle sensazioni e dei sentimenti dell'anima infantile di *Butterfly*. Così, nonostante l'ingegnoso ripetere di certi temi espressivi e l'uso sapiente dei timbri strumentali, la musica del primo atto, non sostenuta dalla rapidità e dalla violenza di un'azione drammatica, riuscì in qualche punto inutilmente ripetuta e prolissa. Alcuni episodi dell'atto possono essere tolti o abbreviati senza

recar danno alla chiarezza e alla continuità della commedia. Perché non si dovrebbe sacrificarli all'effetto generale, alle giuste proporzioni dell'atto?

«Ed eccoci all'atto secondo. Siamo ora dentro la casa che Pinkerton ha lasciata e dove Butterfly lo aspetta. Sono passati tre anni. A Butterfly è nato un bimbo biondo con gli occhi azzurri. Fuori il giardino è tutto fiorito, il golfo azzurro, il cielo sereno. Dentro la casa, Suzuki la servente fedele prega accoccolata dinanzi all'immagine di Budda, battendo la campanella della preghiera. Butterfly sta ritta e immobile presso un paravento. La casa è triste e silenziosa. Nella lunga attesa ogni gioia ogni canto d'amore si è consunto a poco a poco. Suzuki implora da Budda il ritorno del padrone, Butterfly non chiede al suo cuore che un altro poco di pazienza.

«Questo secondo atto era atteso come il migliore. Il libretto stesso lo prometteva più ricco di azione, di passione, e di interesse drammatico. Ma l'esito neppure questa volta corrispose all'aspettazione. Colpa tutta dell'autore? o in parte anche del pubblico? Certo gli umori della elegantissima folla erano acri ed ostili. L'atto or piacque or no, qui fu applaudito, là provocò segni tumultuosi di protesta. Alla fine qualcuno zitti. Nessun applauso.

«Anche quest'atto è soverchiamente lungo. Già innanzi l'intermezzo il pubblico appariva stanco. (L'intermezzo è il pezzo musicale che nella edizione definitiva chiude il secondo atto a che allora, alla prima rappresentazione, veniva eseguito a sipario alzato senza interruzione di continuità). Così molti bellissimi suoi dettagli melodici e strumentali non furono no-

tati. Non piacque l'intermezzo stesso, non piacque il canto delizioso con cui Butterfly addormenta il bimbo sulle sue braccia e lo porta a dormire nella cuna. Il ritorno frequentissimo della frase d'amore che aveva suscitato la tempesta alla fine del primo atto, fu assai male accolto. Per questo ritorno, finì fra le proteste anche il brano "Un bel dì vedremo...." che ha un ampio svolgimento di romanza, non forse bene appropriato ai versi e al momento drammatico, ed è ciononostante una pagina di delicatissima fattura e di un effetto facile e pronto. La scena in cui Yamadori è presentato a Butterfly ed è tosto da questa licenziato, non produce alcuna impressione. Il duetto seguente invece, di Butterfly e Sharpless, con la lettura della lettera di Pinkerton, fa violenza al silenzio imbronciato della folla, lo rompe, sforza all'applauso. Il duetto infatti è graziosissimo. Sharpless legge la lettera sopra un accompagnamento originalissimo che ritorna al principio dell'intermezzo con l'aggiunta di un coro a bocca chiusa: e Butterfly impaziente e palpitante interrompe la lettura ad ogni parola. Qui l'espressione musicale ha tanta grazia insinuante, una sì toccante verità di commozione, che il suo effetto è veramente irresistibile. E più squisito ancora per la bellezza dell'ispirazione melodica e la eleganza della forma è la scena seguente in cui, poichè si è vestita con le sue vesti di sposa ricevendole dalle mani dell'affettuosa Suzuki, Butterfly sparge una messe di fiori sul pavimento.

«Anche alla fine di questa scena l'applauso prorompe generale, caloroso, insistente. Si grida chiedendo la replica del pezzo, si chiama il Maestro al proscenio. Ma l'orchestra, dopo

una breve interruzione, continua: e Giacomo Puccini non si mostra.

«Si direbbe che il pubblico sia ammansato, che un successo tardivo possa coronare l'ultima parte dell'opera. Ma così non è. L'intermezzo non piace. Per qual ragione? E chi lo sa? Il brano è assai bello ed è perfettamente eseguito. Ritornano in esso i motivi dominanti dell'opera. Butterfly, Suzuki, e il bimbo sono inginocchiati presso la parete di carta con gli occhi ai tre forellini. Nel mezzo della stanza sono disposti in lunga fila lampioni colorati. Le figure delle due donne e del bimbo spiccano sull'azzurra trasparenza. Il quadro è suggestivo. La notte scorre a poco a poco. La trasparenza azzurra si fa rosata. Al canto lentissimo della sera ora corrisponde il cinguettio degli uccelli, desti con l'alba. Nell'orchestra si sveglia un "fugato" che incalza e cresce col sorgere del sole: dal porto lontano giungono i primi rumori della vita che ricomincia. Ma l'effetto manca. L'intermezzo sembra a molti un inutile ritardo. Oramai si vuol giungere alla fine il più presto possibile. Così i pezzi che seguono sono distrattamente ascoltati: il suicidio di Butterfly non desta commozione alcuna.

«L'opera dunque non ha superato la prova. Ciononostante io persisto nel credere che l'opera, abbreviata e alleggerita, si riavrà. Troppe belle pagine vi sono sparse, di troppa eleganza è leggiadra la sua fattura. Meglio attendere, prima di dire l'ultima parola, un più tranquillo e ponderato giudizio.»



La serata aveva assunto importanza veramente grandiosa. C'erano in teatro tutte le personalità dell'arte italiana, e moltissimi stranieri, critici di tutto il mondo, maestri, impresari, c'erano Mascagni, il maestro Messenger dell'Opéra Comique di Parigi. L'incasso era stato di ventimila e cinquecento lire, cifra colossale per quell'epoca.

Nel secondo atto l'ostilità del pubblico era così imbizziata che si cominciò a dare la caccia alle frasi, a gridare per ogni pretesto. In un movimento la veste della Storchio si gonfiò, e fu un urlo di protesta come se anche quella povera veste facesse parte della musica. L'entrata e l'uscita degli attori venivano segnate da mormorii e da esclamazioni ironiche. Rotto l'incanto di suggestione che il quadro avrebbe dovuto creare, l'opera precipitò. La Storchio ne era talmente addolorata che mentre cantava aveva gli occhi pieni di lagrime. Nell'intervallo e alla fine dell'opera le discussioni assunsero tale tono iroso che nell'atrio avvennero perfino delle colluttazioni.

— Una serata terribile — mi diceva il Maestro ricordandola. — L'insuccesso mi colpì profondamente perché mi arrivava del tutto inatteso. Ma affrontai la bufera con un senso di ribellione. L'amavo troppo quella mia creatura per poter credere alla serenità di quel giudizio che la offendeva. E poi, che ci fossimo proprio sbagliati tutti: io, il maestro Campanini, Giulio Ricordi, gli artisti, i professori, tutti coloro che erano venuti alle prove, che s'eran commossi? Mi ero sentito

così sicuro di una buona accoglienza che avevo invitato le mie due sorelle ad assistere a quella prima rappresentazione, le mie sorelle che non avevo mai voluto esporre all'incertezza di un primo esperimento. E c'era la mia famiglia, e mio figlio Tonio allora quindicenne. Poveri cari, come sono rimasti male a quello spettacolo! Subito, la sera stessa, decisi di ritirare l'opera. — «Benissimo!» esclamò Giulio Ricordi, e immediatamente restituimmo le ventimila lire di nolo alla direzione del teatro. Quella sera nel dolore avevo una fierezza di protesta. Ma la mattina dopo mi sentii come annichilito, sprofondato in un avvillimento senza fine. Non era il mio lavoro di tre anni che rimpiangevo, era la caduta delle mie speranze, era la tristezza di vedere infranto quel sogno di poesia che io avevo con tanto amore accarezzato. Per un momento mi parve che non avrei più potuto toccare una nota. Quella mattina i giornali passarono gridando sotto le mie finestre, vicino alla Scala: «Il fiasco del maestro Puccini!» Per due settimane non volli uscire di casa. Mi vergognavo.

In un colloquio avuto con amici il giorno dopo quella disgraziata rappresentazione, Puccini aveva detto: — Prima della *Manon*, prima della *Bohème* e della *Tosca*, io ero agitatissimo, e quelle opere furono dei successi. Questa volta mi sentivo tanto tranquillo. L'opera mi commoveva sempre quando la rileggevo al pianoforte. Alla Scala io vedevo i miei ascoltatori, dagli artisti ai più modesti lavoratori delle scene e delle soffitte, partecipare con pieno cuore alle vicende di *Butterfly*. Vedevo che anch'essi amavano la mia giapponesina come la amavo io. Come l'amavo e come l'amo! Finchè scrivevo la

musica io me la vedevo dinanzi, la piccola figliola dolce e malinconica. La seguivo nella sua vita, la immaginavo seduta sul ciglio della collina, la testa reclinata ad aspettare....

— E ieri sera invece....

— Ieri sera ho sentito dal palcoscenico imperversare la bufera. Ma io voglio ancora bene a *Butterfly*. L'ho scritta con tanta emozione! Io non ascolto mai con piacere le mie opere, tranne forse l'ultimo atto della *Bohème*. Ma questa sì, tutta, e, divertendomi, e interessandomi. Ho la coscienza di avere scritto la più moderna delle mie opere. Sì, la più moderna: ci saranno dei difetti, delle esagerazioni....

Ma subito, prendendosi la testa fra le mani, protestava contro le sue stesse parole:

— Esagerazioni no, no, assolutamente no! È tutta sincera. Io capisco anche perché nessuno sia insorto contro tanta ostilità: perché *Butterfly* è un'opera di suggestione. Rotta questa suggestione, l'incanto cade. E i tumulti, gli strepiti, hanno infranto quell'atmosfera limpida e dolce di piccolo sogno doloroso che poteva mostrar vive le figure e le passioni.



Ma l'opera risorse prontamente vittoriosamente. Le parole di Giovanni Pozza: «Io persisto nel credere che l'opera si riavrà» furono profetiche. Tre mesi dopo, il 28 maggio, *Madama Butterfly* otteneva al Teatro Grande di Brescia la sua grande rivincita con un successo di entusiasmo.

Erano interpreti Salomea Kruceniska e il tenore Zenatello, direttore anche questa volta il maestro Campanini.

Pareva di assistere a una prima della Scala. L'illusione non veniva tanto dalla ricchezza della sala e dall'eleganza del pubblico, quanto dalla presenza di moltissimi fra i più noti frequentatori delle grandi prime rappresentazioni. Fra gli altri c'era Arrigo Boito, e c'era tutta la famiglia Puccini.

Un'attenzione piena di curiosità seguì l'azione e la musica fino dalle prime note. Piacque lo scenario, piacque il movimento delle prime scene. Il tenore Zenatello non era ancora giunto alla fine della sua aria: « Amore o grillo » che già l'applauso proruppe scrosciante: si volle il bis a ogni costo, e si volle il maestro al proscenio. Un nuovo esplodere di applausi alla fine del canto freschissimo che annuncia il giungere di *Butterfly* e una nuova chiamata al Maestro. La scena della presentazione della sposa nella cerimonia nuziale, e dei complimenti, è ascoltata con attenzione profonda. Durante il lungo duetto d'amore il pubblico frena a stento la voglia di battere le mani. Sfuggono qua e là applausi isolati. Ma alla ripresa del canto di *Butterfly*: « Dolce notte, quante stelle.... » un applauso enorme copre il suono delle voci e degli strumenti. Cala il sipario, ma deve essere rialzato. Si vuole e si impone la replica del duetto. Puccini e gli esecutori sono chiamati sei o sette volte alla ribalta. L'interpretazione apparve magnifica, la Kruceniska si rivelò cantatrice e attrice ammirevole. Zenatello ebbe un clamoroso successo personale. Il maestro Campanini fu salutato con grandi ovazioni.

Fu a Brescia che per la prima volta *Butterfly* venne rappre-

sentata nella nuova riduzione in tre atti. Il secondo fu un vero trionfo. Ne vennero replicati quattro pezzi: la romanza di Butterfly « Un bel dì vedremo.... », la lettura della lettera, la chiusa della primaverile scena dei fiori, e il coro finale a bocca chiusa che nell'edizione della Scala era il primo tempo dell'intermezzo orchestrale, e che adesso segna la fine del second'atto. L'impressione fatta dalla musica nelle dolci e tristi scene in cui la piccola giapponese inganna il suo dolore con la speranza ostinata, fu profonda. Giacomo Puccini dovette presentarsi dieci volte a ringraziare. Egli appariva commosso, e il pubblico a ogni uscita sulla scena lo accoglieva con applausi nel cui calore era anche evidente il desiderio di ripagarlo del dolore dattogli alla Scala.

Come talvolta avviene in teatro, tutto ciò che nell'altra rappresentazione era apparso lungo, inutile, monotono, ora appariva fine, delicato, commovente: e veniva gustato con vivo godimento.

Il successo continuò con uguale intensità durante il terzo atto. Fu replicato il nuovo brano introdottovi, cioè « Addio fiorito asil ». Il finale, angoscioso nella sua tragica semplicità, ebbe sul pubblico una profonda potenza di emozione. Fu un vero trionfo. Eppure i ritocchi apportati, quantunque l'opera apparisse trasformata, non erano stati grandi. Molto opportuna fu certamente la divisione del secondo atto in due parti. Al primo atto venne tolto l'episodio dello zio ubbriaco che era un vano pleonasma. Al terz'atto fu ampliata la parte del tenore dopo il terzetto, fu tolta la breve frase che troppo ricordava *Bohème*, e nulla più, perchè non sono da conside-

rarsi ritocchi le piccole modificazioni di battute nel duetto d'amore e una lieve variante apportata al finale. Un mese più tardi, *Madama Butterfly* trionfava anche a Buenos Aires con Toscanini, e la Storchio vi coglieva la sua rivincita personale.



E allora nella casa del Maestro la testina graziosa di fanciulla con i lunghi occhi ovali e i capelli neri foggianti a chiosco parve animare di una più viva gioia il sorriso ingenuo che le fioriva tra le labbra rosse, come in quella notte d'amore sotto il cielo di Nagasaki trapunto di stelle:

— «Rinnegata, e felice....».

“LA FANCIULLA DEL WEST”

— E gli indiani, come cantano gli indiani? — si domandò il Maestro prima di accingersi a musicare *La Fanciulla del West*.

Voleva che la nuova opera avesse veramente un carattere di cosa lontana e un poco aspra e selvaggia, un sapore acerbo. Voleva che il colore infocato della California d'oro passasse nella musica con tutte le sue note robuste, quasi violente, e che in quell'ambiente di ricerca esasperante, di crudo di oscuro lavoro, si spandesse calda e forte la voce dei canti popolari d'America, quelli che sono passati come in un retaggio di tradizione dalle prime tribù agli ultimi superstiti della vecchia razza indigena, e che hanno un'andatura guerresca e un dolce languore lamentoso, triste e commovente. E scrisse, e cercò, e si informò, e fece raccogliere da maestri da amici gli spunti musicali di quelle canzoni quasi sperdute che fioriscono su dall'anima popolare come ricordi di cose lontanissime.

Aveva fatto così anche per *Madama Butterfly*: aveva fatto

cogliere e ordinare in note le canzoncine che le piccole giapponesi vanno cantando nelle loro case minuscole, e i suoni curiosi degli strumenti che li accompagnano, per dare al quadro di Butterfly quella intonazione esotica che si diffonde specialmente nelle scene del primo atto e che prepara così gentilmente alla tenuità del dramma in cui si frange la piccola anima della sposa di Pinkerton.

Così dall'America vennero al Maestro i temi di cento canzoni indiane, ed egli se ne servì non per ripeterle nell'opera (chè sono troppo monotone e spesso anche grottesche) ma per spremere il carattere, per viverne il sentimento che le anima e che serpeggia in quelle cadenze uniformi, come il filo d'oro delle montagne della California tra il viluppo della terra e delle pietre che lo avvolge e lo nasconde. Il Maestro si creava così l'ambiente in cui dovevano muoversi la grazia ribelle di Minnie e l'avidità bramosa dello sceriffo Rance e l'amore del bandito, e dove avrebbe oscillato con un tremore di commozione la nostalgia della folla dei cercatori d'oro.



La *Fanciulla del West* è nata per il consiglio d'un amico. Fu il marchese Piero degli Antinori che indicò a Puccini (giusto quando il Maestro era alla vigilia della sua partenza da Parigi per l'America) il dramma impressionante che aveva veduto in un teatro di New York. Giunto a New York (si era nel 1902) il Maestro se ne ricordò e andò ad ascoltarlo al

teatro di Belasco. Venne subito colpito dalla chiarezza delle situazioni. Era un dramma di quello stesso David Belasco che gli aveva ispirato *Butterfly* e si chiamava: *The girl of the Golden West*.

Il Maestro rimase specialmente impressionato dalla evidenza delle vicende drammatiche che gli permise di seguire tutte le scene senza che egli capisse l'inglese. Puccini ha sempre detto che l'opera teatrale deve basarsi sul sussidio di questa evidenza: occorre che, dove non sempre giunge chiara la parola degli attori nel commento della musica, lo spettatore possa ugualmente capire quello che avviene sulla scena, per essere avvinto al dramma che vi si muove.

La decisione fu pronta. Da troppo tempo il Maestro riposava, e vanamente aveva cercato un libretto che lo commoovesse. Era stanco di riposo e di ricerche. Aveva voglia di lavorare. Il dramma di Belasco fu scelto, accomodato dal maestro, ritoccato, trasformato da Puccini nella sua soluzione, e rivestito di agili versi da Carlo Zangarini e da Guelfo Civinini.

Puccini si mise al lavoro subito con ardore. Desiderava da tempo un «soggetto» nuovo, voleva dar anima e colore e voci a una gente aspra e fiera lasciata libera all'espressione dei suoi sentimenti, voleva muoversi in un ambiente che non fosse l'eterno salotto con l'eterno amore languido e piccolino. In quell'angolo di California, nel *bar* dove si svolge la scena del prim'atto, e nelle scene del terzo aperte sul libero orizzonte delle montagne, è una folla pittoresca che si muove, di uomini forti, venuti da paesi lontani a trovar fortuna in quel lavoro accasciante. Sono uomini pronti alla lotta, e

non chiusi alla commozione quando una voce si levi a ricordare la patria lontana e la famiglia, una voce che animi un tumulto di ricordi sopiti, la visione di cara gente abbandonata, di visi pensosi vigilanti nell'attesa di un ritorno, di stanchi occhi materni martoriati per il lungo guardare sulla via dove mai non riappare il figliolo aspettato.

In mezzo a questa gente avida e esasperata dalla lunga fatica, una figura gentile di fanciulla: un raggio di luce nel buio. Tutti guardano a lei come a un dono di poesia: qualcuno se ne innamora, ma essa è protetta dalla gelosia di tutti gli altri. Il dramma avviene in questo ambiente, in un paese che a quell'epoca (l'azione è nel 1849) aveva ancora un che di selvaggio.

Minnie, la fanciulla del West, si innamora d'un giovine ignoto che un giorno la incontra per un sentiero e le offre un ramo di gelsomino, e che più non vede per tanto tempo. Improvvisamente egli appare nel *bar* che ella tiene presso alle miniere, e l'idillio si riannoda sotto la gelosia dello sceriffo, che poi si vorrà vendicare svelando alla fanciulla come quel suo innamorato sia un bandito, che i poliziotti del Governo cercano furiosamente e sul quale si avventano, ferendolo, senza tuttavia riuscire a prenderlo. Ma Minnie lo ama e sfugge alle insidie dello sceriffo, e salva il suo amante, e se ne va lontano con lui verso la redenzione.

Ci sono nel dramma momenti di ansietà e di spasimo assai difficili a dirsi con sobrietà in orchestra, con sincerità, come voleva Puccini. Al second'atto nella casetta di Minnie dove Johnson fu accolto invitato dalla padroncina, la fanciulla viene a sapere, per la irruzione dello sceriffo, che l'uomo che

essa ama è un bandito, e che in quei giorni era stato ospite di una facile donna. Non lo consegna alla muta dei poliziotti che gli dà la caccia, ma appena lo sceriffo si allontana con i suoi uomini, Minnie si avventa furiosa di sdegno contro l'ingannatore, il quale invano si difende, e lo insulta per quel suo primo bacio che le ha carpito con bocca impura, e lo manda via nella notte, contro il pericolo, irrigidita nella delusione.

A un tratto echeggiano due colpi di rivoltella, e un'ansia mortale prende la fanciulla. L'ansietà si diffonde nella musica, che si sprofonda in un sussulto sordo e cupo. Gli archi, gli ottoni, si inseguono con disordine in un passo faticante, grave, insistente. Poi il movimento si accelera si fa ansimante. Sono passi vacillanti e affannosi. Finalmente Johnson appare sulla porta: è ferito, esausto, e si accascia. La ragazza gli corre incontro, lo solleva, lo aiuta. «L'uomo che baciavi la prima volta non può morire.» E lo spinge su per la scaletta, mentre l'orchestra che s'era un momento interrotta riprende quell'accompagnamento affannoso, a colpi cupi degli strumenti a percossa. Tace soltanto quand'egli posa, sfinito. Occorreva rendere questo momento di orgasmo e di dolore e di paura con pronta evidenza, che non allentasse e non impoverisse la drammaticità della situazione.

E il Maestro ha risolto il problema con una insistenza accasciante angosciata di note. Una cosa semplicissima: bastava trovarla....

Il finale dell'atto era anche imbarazzante. Bisognava fare della tragicità sulla partita a «poker» con cui la fanciulla e lo

scheriffo giocano la vita di Johnson svenuto, e il bel corpo di lei. Un finale basato sopra un gioco a carte: era difficile. «Qui occorre una trovata» aveva scritto il Maestro sulla pagina del libretto, in quel punto, come per ricordarsene la difficoltà. E quando venne il momento buono esprese nella musica, sulle due voci che gridano il valore delle carte, l'orgasmo di quel gioco mortale. Le parole vi sembrano assenti, sperdute. Il Maestro ha seguito la tensione di quelle due volontà protese nella avidità della conquista.

Ma le difficoltà non erano soltanto nel libretto e nella musica. Erano anche nel titolo. Tradotto letteralmente, quello del dramma americano dice così: *La fanciulla dell'Occidente d'oro*. È un titolo pittoresco, ma preoccupante: e anche un po' lunghetto. E poi, che cosa diceva? Niente. Sta bene che i titoli per solito dicono sempre poco, ma niente è troppo poco. Ci furono discussioni fra il Maestro, l'editore, i librettisti: si fecero dei tentativi. *La fanciulla dell'occidente*? Era più breve, ma brutto: e poi quell'«occidente» ha una consonanza così pericolosa.... *L'occidente della fanciulla*? Peggio che peggio: c'era di che far intervenire la lega per la moralità.

Alla fine si venne a un accomodamento: *La fanciulla del West*. Dice poco, ma almeno lo dice in due lingue.

Così, nella duplice veste, la signorina Minnie della California, nata a Torre del Lago da padre italiano, affrontò arditamente il pubblico di New York.



Il commendatore Gatti-Casazza, questo infaticabile tipo di italiano organizzatore, che da ingegnere navale passò d'improvviso a dirigere l'amministrazione del teatro alla Scala, salvandolo — si era nel 1900 — dal pericolo di un disastro che gravava minaccioso, e con Toscanini lo sorresse per vari anni fino a che entrambi vennero chiamati a New York al Metropolitan Theatre: il commendatore Gatti-Casazza che da molti anni ormai guida il grandioso teatro americano aveva voluto — e con lui Toscanini a quell'epoca ancora direttore artistico del Metropolitan — che Puccini andasse a New York per assistere alla prima rappresentazione della *Fanciulla del West*.

Era infatti un singolarissimo avvenimento: il più popolare dei maestri di tutto il mondo, il più caro al pubblico, aveva scritto un'opera di soggetto e di ambiente americani, e la prima rappresentazione era destinata a New York. Era la prima volta che un avvenimento artistico di tanta importanza veniva a commovere la vita intellettuale della colossale metropoli: e si voleva che l'autore assistesse allo spettacolo. Puccini amava i viaggi, era già stato a New York, la proposta lo seduceva, d'altronde la condizione era già posta in contratto: e nel novembre del 1910 si imbarcò per l'America a bordo del «George Washington». Lo accompagnavano il figlio Tonio e l'editore Tito Ricordi.

Di quel viaggio e di quel tempo io conservo di lui lettere pittoresche, piene di spirito, di gustose osservazioni, di godi-

bili stramberie, di delicatezza. Il viaggio di andata fu assai piacevole. Puccini aveva sul «George Washington» la cabina d'onore, in un appartamento sontuoso che gli era invidiato da tutti, e specialmente dai miliardari americani «*rétour d'Europe*». Con amabile ironia mi scriveva Puccini: «È l'omaggio al genio, genio mio (diciamolo fra di noi senza ridere, perchè qui lo dicono sul serio!). Mi fa l'impressione di trovarmi in una villetta con vista sul mare. Troppo mare qualche volta, ma non importa.» Però l'«omaggio al genio» aveva anche i suoi inconvenienti. «Ogni giorno devo mettere firme possibilmente autentiche su cartoline, lettere, fotografie, menus, album. Se fossi a terra, cioè in terra, cioè fuori d'acqua, mi farei fare un timbro. Qui Tonio si rifiuta vergognosamente di fare autografi per il genio del suo genitore. Al ritorno, se mi mangio tutto, metto una tassa per ogni firma e mi salta fuori il viaggio.»

C'erano a bordo anche alcuni giornalisti che preparavano già il folto «materiale» di interviste, di aneddoti, di notizie su Puccini per cominciare poi, una volta arrivati, la clamorosa campagna di richiamo sull'opera nuova e sul maestro italiano. All'arrivo a New York salì a bordo col pilota del porto una rappresentanza della colonia italiana a porgere il primo saluto al Maestro, il quale sfoggiando le sue notissime doti di oratore disse:

— Bravi bravi, mi fa piacere! Viva l'Italia!

Puccini prese alloggio al Knickerboker Hôtel, vicino al teatro. Mi raccontò poi, al ritorno, completandomi le notizie che m'aveva scritto:

— Avevo un appartamento al decimo piano. Se mi sporgevo a guardare sulla strada mi veniva il capogiro. Allora io, che ho le decisioni pronte e risolutive, feci a meno di sporgermi. L'albergo era vicino al teatro, e ciò era comodissimo per le prove. Anche Caruso, il mio primo «Johnson», alloggiava lì: si mangiava benissimo in lingua italiana, avevamo camerieri italiani. Le prove della *Fanciulla del West* andavano splendidamente. Toscanini mi aveva già telegrafato, ancora quando mi trovavo in Italia, l'eccellente impressione prodotta dall'opera alla prima lettura. Alle prove veniva anche Belasco, simpatico tipo più di lottatore che di poeta, saldo e tarchiato, faccia rossa, capelli bianchissimi e copiosi e arruffati, che ricorda Maeterlink. Parlava soltanto in inglese, e si mostrava assai contento, di una contentezza che aveva un che di infantile, nel vedere il suo dramma assumere le proporzioni grandiose che il Metropolitan dà all'allestimento scenico delle opere: e restava come incantato a ascoltare la mia musica. Gli artisti principali, la Destinn, Caruso, Amato, Didur, Pini-Corsi, erano collaboratori affezionati e preziosi. Caruso aveva quella sua caratteristica foga gioconda di uomo sicuro, di sovrano riconosciuto del canto, ma senza nessuna posa, da buon fanciullone amico, e Toscanini era meravigliosissimo di tenacia, di passione, di incontentabilità per raggiungere la perfezione. Quell'uomo quando ha in mano una partitura, la scava come un minatore, per penetrarla tutta, per scoprirne i filoni. E se ne trova, e qualche volta anche se non ne trova, li mette in evidenza in modo incomparabile, fino all'ultima scheggia. Grande artista!



La *Fanciulla del West* apparve al pubblico per la prima volta la sera del 10 dicembre 1910. Ma fu preceduta da due prove generali che ebbero larghissima risonanza perchè svoltesi dinanzi a un ristretto ma autorevole uditorio di privilegiati, artisti, giornalisti, maestri, e che prepararono l'atmosfera per la serata grandiosa.

L'antiprova generale fu come l'assaggio alla prima impressione complessiva sull'opera, perchè fu eseguita per intero, e in costume. La prova si svolse bene, rivelando l'affiatamento dell'insieme, che faceva prevedere un'esecuzione impeccabile sotto la mirabile direzione di Toscanini. Il secondo atto fu leggermente accorciato, col taglio della prima metà dell'aria di Minnie che descrive le sofferenze dei minatori. Puccini la considerava come la ripetizione dell'aria che comincia: «Con la povera gente....» Si attendeva con curiosità un po' ansiosa la prova del terzo atto, essendo quella la prima prova d'insieme. L'atto è molto spettacoloso, con movimenti di grandi masse, passaggi di cavalli, e tecnicamente risultava assai difficile. Puccini aveva una speciale predilezione per quest'atto, tutto nuovo, anche nel libretto. La scena infatti differisce dall'originale di Belasco presentando la foresta con la caccia al bandito, mentre Belasco la poneva con poca varietà nella scuola della «Fanciulla» come al primo. L'ideazione del terz'atto nella foresta è tutta dovuta a Puccini.

Anche qui però il Belasco ebbe modo di far valere i suoi

servigi col dare consigli per «il colore locale». Il libretto presentava lo sceriffo in cerca dell'uomo adatto per impiccare Johnson, ma questa sarebbe stata una imperdonabile offesa di razza. Gli indiani, come i negri, vengono impiccati, sì: ma non impiccano mai. Perciò venne scelto un bianco per il delicato ufficio di preparare il laccio. Poi Belasco si accorse con orrore che i minatori del coro erano vestiti come dei «cow-boys» e si affrettò a far cambiare la tenuta. In complesso Puccini rimase assai soddisfatto di questo suo atto favorito.

E incantato rimase dell'esecuzione orchestrale, smagliante sotto la direzione di «Napoleone» — così lo chiamava la Destinn — che in Toscanini vedeva un dominatore per l'abilità del comando e la fermezza di direzione. Questa volta Toscanini ebbe veramente un lavoro da grande generale perchè dovette condurre le masse alla vittoria dirigendo l'orchestra, insegnando l'azione scenica, armonizzando tutte le forze che agivano sul palcoscenico.

Scriveva un giornalista, dopo questa prova: «Così siamo giunti alla fine della preparazione e ci adattiamo con qualche rimpianto a lasciare il teatro dove, nella semioscurità discreta, vedemmo la *Fanciulla* poco per volta formarsi in un tutto armonico, quasi rivivessimo i processi mentali che guidarono la fantasia del Maestro. Eravamo una piccola compagnia, sempre gli stessi, come in famiglia. Puccini ognora in moto, suo figlio Tonio, Belasco, qualche giornalista, Tito Ricordi, il cavaliere Vimercati venuto apposta da Milano per sentire l'opera, Felice Ferrero, la signora Toscanini, qualche artista, e Gatti-Casazza, questo patrono di tutto il teatro. Eravamo dispersi nel

vasto deserto di poltrone, e si vagava qua e là assaporando le delizie musicali. Ci si trovava nel buio riconoscendoci per segni speciali: uno sprazzo improvviso di accenditore automatico per sigari, segno infallibile di Puccini: i batuffoli di capelli grigi lunghi e indocili, segno di Belasco: l'esplosione di una pura e nobile parlata meneghina rivelava l'entusiasmo di Vimercati. Ci si sarebbe detti a seimila chilometri distanti, in piena Scala. Sono state quasi due settimane di gioia segreta, ed ora l'opera pronta ci lascia come una giovine sposa lascia la casa paterna.»

Alla prova generale venne ammesso un pubblico di invitati: circa cinquecento persone. Si trattava di un pubblico speciale: gran parte della società newyorkese titolare dei palchi, personalità del mondo intellettuale americano, rappresentanti dell'Ambasciata d'Italia e del Consolato, parecchie personalità della colonia italiana, e c'era anche Sarah Bernhardt, che si trovava in America per uno dei tanti suoi giri. Il successo fu completo.



E si arrivò alla grande serata di sabato: la serata veramente «americana» della *Fanciulla del West*.

L'aspettativa aveva raggiunto uno stato di parossismo negli ultimi due giorni. La ricerca dei biglietti fu ansiosa, ma interamente inutile perchè il teatro era venduto già da una settimana. Anzi pochissimi biglietti soltanto erano stati po-

sti in vendita al pubblico da mercoledì. La direzione del Metropolitan aveva riservato agli abbonati il privilegio di acquistare posti in precedenza. Avvennero cose insolite. I «bagarini» che costituiscono un corpo ferocemente attivo in New York avevano raccolto un fondo di mezzo milione di lire per comperare mezzo teatro, ma furono delusi dal piano ideato dalla direzione contro la speculazione, e secondo il quale i compratori dovevano lasciare il danaro con l'ordine firmato al botteghino, ritirando poi i biglietti all'ingresso dopo aver nuovamente firmato, per il controllo. Questo sistema riuscì a diminuire la speculazione.

La necessità di ritirare personalmente i biglietti causò un vero fermento intorno al teatro. Molto presto, prima delle sette, c'era ressa di automobili e di vetture. Avvicinandosi l'ora della rappresentazione, le otto, la ressa era aumentata dalla siepe dei curiosi venuti a vedere l'arrivo delle grandi dame, che però scendevano dalle automobili alla porta del teatro tutte avviluppate in manti e pelliccie: non si vedeva che qualche sprazzo luminoso di brillanti, qualche nasino emergente da una massa di piume e arrossato dal vento rigido. La temperatura segnava dieci gradi sotto zero, la città era avvolta nella neve e nel ghiaccio.

L'interno della sala era decorato con bandiere italiane e americane. Sfolgorio di gemme, sfoggio di toelette, masse nere di abiti maschili. Lo sfoggio e lo sfolgorio erano diffusi in ogni parte, anche nel loggione, perchè quella sera non esisteva distinzione di classi. Le fortune patrimoniali rappresentate in teatro avrebbero potuto venir contate a centinaia di miliardi.

La rappresentazione cominciò con qualche ritardo, per la lentezza nell'ingresso del pubblico. Gli artisti, contrariati dall'abitudine locale di arrivare tardi, e dalla tensione per la serata eccezionale, al principio dell'atto mostrarono qualche leggera esitazione. Il preludio fu salutato da un applauso, un altro scoppio di applausi salutò la romanza del baritono, e un altro l'arrivo di Caruso. Il resto dell'atto fu ascoltato in silenzio, con qualche ben composta risata agli episodi comici. Ma alla fine dell'atto gli applausi furono clamorosi, e si ebbero dodici chiamate, giudicate moltissime per un pubblico così inguantato e diamantato.

Il secondo atto fu eseguito mirabilmente. Era chiaro un senso di ammirazione per gli artisti, specialmente per la Destinn nella parte gravosa, che cantò con grande chiarezza. L'attenzione del pubblico rimase soggiogata durante il duetto d'amore, poi durante il tragico svolgersi delle scene del ferimento, del nascondiglio di Johnson, del tentativo di Rance contro Minnie, delle gocce di sangue che filtrano dal soffitto, e della partita a « poker ». La fine dell'atto segnò un trionfo per Puccini, che venne chiamato con insistenza al proscenio da solo. Quando egli apparve la prima volta, gli fu presentato a nome della Metropolitan Opera Company una corona d'alloro in argento massiccio, legata con i nastri bianco rosso verde, e bianco rosso azzurro delle due nazioni. Lo stesso direttore del Metropolitan, il Gatti-Casazza, fece da paggio nel presentare il dono. Le chiamate furono una ventina. Corone e mazzi di fiori vennero offerti a ogni chiamata.

Il terzo atto con la sua intensa drammaticità tenne desta

la commozione del pubblico che scoppiò in un applauso alla fine della romanza del tenore ai piedi della forca. Dopo il patetico finale altre venti chiamate, nelle quali furono associati gli artisti, e Toscanini, Gatti-Casazza e Belasco, completarono il successo in un trionfo colossale.

Nella interpretazione Caruso e Amato ebbero un grande successo personale, la Destinn non era parsa mai così naturale e piena di slancio. Toscanini fu Toscanini. Il successo fu tale che per la seconda rappresentazione i prezzi furono ancora raddoppiati.

I giudizi rilevarono che la musica della *Fanciulla* è profondamente pucciniana. Chi l'udisse senza saperne nulla non avrebbe difficoltà a trovarne l'autore. Puccini è sempre lo stesso originale creatore di melodie. Sempre semplice nei mezzi e delicato negli effetti. Tuttavia la *Fanciulla* rappresenta un nuovo stadio di questa musica pucciniana caratterizzato da una acutissima armonizzazione e da una audacia di orchestrazione che potrebbe essere pericolosa in altre mani e che ne rende l'esecuzione e la direzione molto difficili. L'opera mostra una abbondanza di interessante musica descrittiva, di cui sono esempio l'arrivo della posta al primo atto, la tempesta, l'ansia della partita a «poker» al secondo atto, la caccia al bandito al terzo atto. Tipico e bellissimo sotto questo aspetto è il graduale levarsi degli archi che accompagnano la voce di Minnie, che percorre l'intera ottava al *si* nel duetto alla fine del primo atto.

A proposito del «soggetto» venne osservato che il dramma di Belasco appartiene a quel genere di produzioni in cui

la prima donna, il primo attore, il tiranno e il brillante agiscono secondo certi schemi definiti che portano inevitabilmente al trionfo della virtù sul vizio, alla vittoria della prima donna o alla dannazione del tiranno. Queste produzioni formano in America una delle basi della attività teatrale. Su tale soggetto si fece qualche critica. Necessariamente esso dovette venire presentato sulla scena con tutti gli accessori teatrali che formano il successo drammatico. Prima caratteristica: un verismo quasi eccessivo fin nei più minuti dettagli, e si osservava che i colpi di rivoltella sparati nel mezzo di motivi sinfonici, i cavalli che passano galoppando sul palcoscenico, urtano alquanto la sensibilità dello spettatore.

Sul palcoscenico dopo la rappresentazione, nella folla dei minatori e della gente in frak v'era scambio fragoroso di rallegramenti. Puccini stava nella saletta del direttore d'orchestra, era profondamente commosso dell'accoglienza.

— Non ci si fa mai l'abitudine alle « prime » — diceva. — Oggi ho passato una giornataccia. Ma ora comincio a respirare. Nella *Fanciulla* non si trovano scene che chiamino l'applauso durante l'atto: bisogna attendere sino alla fine, e sentire tutto lo svolgimento. E aspettare, per l'autore non è piacevole. Però adesso che tutto è andato bene, anche l'aspettare sembra piacevolissimo.

Un particolare: l'introito della serata superò le centodiecimila lire, cifra mai raggiunta nè avvicinata prima d'allora.



La *Fanciulla del West* costituì il gran successo di tutta la stagione. Puccini restò a New York quaranta giorni e dovette molto lavorare per rifiutare con buona grazia gli innumerevoli inviti a pranzo, a serate, a banchetti, che gli venivano da ogni parte. Uno ne accettò: un pranzo che Vanderbilt volle offrire nel suo palazzo in onore di Puccini. C'era tutta l'aristocrazia dei dollari e dell'arte.

— Una casa fantastica — mi ricordava il Maestro —, arredata con un lusso da fiabe e con grande buon gusto. Quando ci ripenso mi pare di aver passato una serata di sogno. Molte signore, alcune bellissime, con favolose ricchezze di gioielli, sale infinite, oggetti d'arte di incalcolabile valore, Tanagra autentiche, Rembrandt, sei Holbein, camini immensi, sfarzo di luci, damaschi, arazzi antichi: una cortesia squisita. E in mezzo a tutto questo scenario da «Mille e una notte» il povero organista di Lucca....

La *Fanciulla del West* venne rappresentata pochi giorni più tardi a Chicago, e subito dopo a Boston, sempre in italiano. Fu anzi con l'allestimento scenico di Boston (fastosissimi, gli alberi in plastica, le foglie secche ritagliate in cuoio), che l'opera apparve per la prima volta in Italia al Costanzi di Roma, in occasione dell'esposizione del 1911, sotto la direzione di Toscanini, con la Burzio, e il tenore Bassi che fu poi sostituito da Martinelli. A Vienna arrivò subito con la Jeritza, e poi cominciò il suo giro per il mondo.

Da New York Puccini volle fare una visita alle cascate del Niagara, ma le trovò immobilizzate dal ghiaccio. Di quella sua permanenza negli Stati Uniti, Puccini mi ricordava gli attentati fattigli da innumerevoli case americane per sfruttare come richiamo il suo nome e la sua personalità. Ma il Maestro che rifuggiva dagli sbandieramenti personali rifiutò sempre, ostinatamente. E si trattava di offerte molto adescatrici, per una sola firma, per una dichiarazione qualunque, magari per una semplice visita personale a un laboratorio, a uno studio, a un negozio. Sistema americano. Ma Puccini, niente. Le fabbriche di pianoforti si distinguevano per una speciale insistenza: « Lei non ha neppure da muoversi, le mandiamo un nostro piano all'albergo, lei vi suona una pagina, un minuto solo. » No.

Però.... Però una volta il suo programma di rifiuti subì una tentazione tremenda. Mister Maxwell, il rappresentante della Casa Ricordi a New York, gli disse un giorno:

— Maestro, c'è un ammiratore americano il quale muore dalla voglia di avere un vostro autografo.

— Lasciatelo morire in pace, poveretto!

— È disposto a pagare, molto.

— No.

— Vuol dare cinquecento dollari per un semplice autografo.

— No.

— Una paginetta, quattro righe, lo spunto del valzer di Musetta, cinquecento dollari.

— No.

Passano alcuni giorni, e Puccini si trova a camminare nella Broadway accompagnato da Tonio, il suo figliolo adorato.

Una immensa vetrina nella quale sono esposti dei canotti automobili attira la sua attenzione di innamorato dei motori. Puccini, che aveva una vera flottiglia di canotti nella sua darsena di Torre del Lago, si incolla ai vetri a mirare, con la passione di un bambino dinanzi a una vetrina di giocattoli. C'è fra gli altri un canotto che lo incanta: bellissimo, sagomato a forma di canoa indiana, con un motore a quattro cilindri scintillante. Motore e canotto lo seducono.

— Che bellezza! Tonio, lo comperiamo?

— Ma vai, papà, costa troppo.

Sul canotto è segnato il prezzo: Cinquecento dollari. Prezzo di allora.

— Però è bello — esclama il Maestro, che non sa staccarsi dalla vetrina.

Poi di colpo si mette a gridare con gioia:

— Tonio, abbiamo il canotto per niente!

— Che dici?

— Dollari cinquecento: c'è l'autografo, per quel tale che muore dalla voglia.

Puccini rientra all'albergo e fa chiamare Maxwell.

— Sentite: sempre pronto l'uomo dell'autografo?

— Sempre, ed è impaziente.

— Voglio consolarlo. A me carta e penna.

E in pigiama, in cinque minuti, riscrive il valzer di Mussetta, lo firma.

— Ecco il canotto.

E veramente il giorno dopo il canotto sagomato a forma di canoa indiana partiva indirizzato a Livorno.

“LA RONDINE”

Nei primi mesi del 1914 (il destino stava preparando nel suo misterioso crogiuolo la tragedia della guerra, ma il mondo ignaro viveva ancora la sua placida vita) Giacomo Puccini si trovava a Vienna col commendatore Carlo Clausetti, uno degli attuali due gerenti della Casa Ricordi, per l'andata in scena della *Fanciulla del West*. Una sera egli stava al Karltheater a godersi come uno spettatore comune uno spettacolo d'operetta, quando un signore domandò di potergli parlare.

Era il signor Bertè, uno dei direttori del teatro. Dopo un curioso preambolo nel quale diceva che la musica non conosce confini, che i grandi maestri non si umiliano scendendo dalla loro gloria per illeggiadrire con la propria arte un qualche capriccio che potrebbe sembrare di frivolezza, il signor Bertè concluse, come se volesse chiederne la conferma a Puccini:

— Anche l'operetta è un genere d'arte.

— Certamente — rispose Puccini, il quale però non capiva dove il viennese volesse andar a finire.

Dove volesse andar a finire si capì subito quando il viennese domandò:

— E lei, Maestro, perchè non scrive un'operetta?

— No, grazie.

— Se lei volesse scrivere un'operetta, c'è una Casa editrice di Vienna che sarebbe orgogliosa di mettersi ai suoi ordini....

— No, grazie.

—ed è pronta a offrire per questa operetta la somma di duecentomila corone, oltre poi ai diritti d'autore.

La proposta era lusinghiera veramente, perchè allora la corona austriaca valeva un franco e cinque centesimi: e nella proporzione dell'anteguerra, duecentomila corone rappresentavano una bella tentazione. Tuttavia il Maestro ripeté ancora una volta:

— No, grazie. Non ho nessun desiderio di fare un'operetta.

— Per il momento, capisco. Ma se, ripensandoci, il desiderio le venisse — in fondo si tratta di un capriccio, di una distrazione — pensi che la nostra Casa editrice è pronta.

— Grazie, ma io ho dei contratti per le mie opere con la Casa Ricordi.

— Tuttavia.... — arrischiò il viennese insistente.

— Tuttavia per ora non ci penso affatto — dichiarò il Maestro.

E siccome lo spettacolo ricominciava, tornò al suo posto a godersi lo spettacolo.



« Pulsate, et aperietur vobis.... »

Tornato il Maestro a Milano, la Casa editrice viennese continuò a battere per convincere Puccini a lasciarci convincere. E le fu aperto.

Proprio in quel periodo di tempo il Maestro aveva avuto qualche discussione con Tito Ricordi, allora rappresentante della Casa Ricordi: ombre fuggevoli, ma che spiacquero al Maestro. Il quale un bel giorno rispose ai suoi insistenti sollecitatori di Vienna: « Sono disposto a trattare ».

L'aviazione non aveva allora lo sviluppo che ha poi preso più tardi, nè s'applicava a viaggi quasi regolari: ma se fosse stato possibile, gli editori viennesi sarebbero immediatamente partiti per Milano in aeroplano, nel timore che il Maestro avesse a pentirsi. Si contentarono invece di prendere posto in un direttissimo, e il giorno dopo furono a Milano. Il contratto venne stipulato in massima, con alcune riserve ma con molto contorno di complimenti, di sorrisi, di fiori che le signore degli editori viennesi venute anch'esse a Milano avevano portato alla riunione per propiziare l'avvenimento. Puccini si impegnavano a scrivere un'operetta in tre atti, gli editori si impegnavano alle duecentomila corone, e alla fornitura del libretto, in tedesco, che il Maestro avrebbe musicato nella traduzione italiana: prima rappresentazione del lavoro a Vienna. Il Maestro però si riservava i diritti di rappresentazione in Italia e per il Sud-America. Gli editori presentarono

subito la trama del libretto, già preparata da Wilner (il librettista di L  har) e da Reichert. Puccini la giudic  non conveniente, e gli editori si impegnarono a fornirgliene un'altra.

Infatti qualche settimana pi  tardi gli editori tornarono a Milano con un altro « scenario » di libretto, che venne letto. Puccini disse:

— Su questo, qualche cosa si pu  combinare. Scriver  l'operetta.

E il contratto venne firmato. Puccini che era continuamente alla ricerca di un nuovo libretto da quando aveva finito la *Fanciulla del West* e non riusciva a trovarlo, si era lasciato sedurre dall'idea di un lavoro leggero, un capriccio che a suo parere poteva dargli distrazione, e che nello stesso tempo l'avrebbe tolto per qualche mese alla noia di continuamente cercare un « soggetto » senza arrivar a concludere. Per la riduzione del libretto in italiano, sulla traduzione letterale, il maestro scelse Giuseppe Adami col quale gi  da tempo pensava di trarre un'opera dai *Due Zoccolotti*, il noto romanzo della Ouida, che poi invece per una serie di avvenimenti venne musicato da Mascagni col titolo di *Lodoletta*.

Puccini and  a Viareggio, dove non tard  a raggiungerlo l'Adami che aveva gi  accomodato e verseggiato il libretto sulla traccia di quello viennese. Ma Puccini era gi  disamorato, e il libretto anche nella veste di grazia che l'Adami aveva saputo dargli conservava il suo difetto di origine molto operettistico, non soltanto nel miscuglio della prosa con i versi, cio  della recitazione col canto, ma anche nello sviluppo della azione e delle scene.

— Niente niente, non ne faccio più niente, io non voglio scrivere operette! Piuttosto — disse all'Adami — se vi sentite di ridurmi questo libretto a una vera commedia gaia e sentimentale, io ne faccio un'opera comica. Opera comica sì, operetta no.

In tre giorni Adami preparò tutto il prim'atto in versi, il Maestro lo lesse, gli piacque: e fu poi quello musicato. Ma occorreva cambiare anche gli altri due atti, e la trama offerta dai librettisti di Vienna rappresentava un inciampo continuo. Adami la adattò, la trasformò, e terminò gli altri due atti. Il Maestro ne fu assai contento, e cominciò a musicarli, con foga giovanile. Si era nel luglio del 1914: una settimana dopo scoppiava la grande guerra.



Nella solitudine di Torre del Lago (« La solitudine è vasta come un mare, è liscia come un lago, è nera come una notte, è anche verde come la bile! » scrive Puccini al principio del 1915 al suo librettista), con l'angoscia per la guerra che dilania il mondo, con l'ansia di conoscere quale atteggiamento prenderà nel conflitto l'Italia che è ancora neutrale, Puccini cerca distrazione e conforto nell'operetta — diventata opera comica per suo volere — che si chiamerà *La Rondine*. Ma è poco contento. A primavera scrive: « Le rondini girano. La mia mi fa girare! » Era preso da scoramenti perchè non riusciva a darle forma lirica, e tempestava di lettere il libret-

tista per cercare nuove situazioni, per cambiare, per chiedere consigli, e soprattutto per pregarlo di correre da lui a Torre del Lago.

Al tormento interiore vennero poi a aggiungersi i dispiaceri dall'esterno. *La Rondine*, malgrado le trasformazioni, aveva origini di nascita viennesi: si cominciò a susurrare contro il Maestro che (l'Italia era già entrata in guerra) non rinunciava a un lavoro che lo teneva in rapporto con nemici del paese e degli Alleati, i commenti scivolarono anche nei giornali, e a Parigi *L'Action française* iniziò addirittura una campagna contro Puccini a proposito della *Rondine*.

Tanto che nell'aprile del 1917 — pochi giorni dopo la prima rappresentazione dell'opera — il Maestro si trovò costretto a rispondere con una lettera pubblicata sui giornali nella quale spiegava le vicende della nuova opera. Questa lettera diceva:

« Il signor Léon Daudet continuando nell'*Action Française* la sua campagna contro il signor Gunsbourg, direttore del teatro di Montecarlo, attacca le origini della mia ultima opera *La Rondine* rappresentata recentemente in quel teatro. La mia vita e la mia arte sono i più validi testimoni davanti a tutto il mondo della mia italianità. Ma poichè sono stati esposti al pubblico dei fatti assolutamente inesatti, trovo necessario per puro amore della verità di ristabilirli nella loro esattezza.

« Molto tempo prima della guerra io firmai un contratto con una Casa editrice viennese per un'operetta. I signori Willner e Reichert mi proposero col tramite degli Editori un progetto di libretto che in massima avevo accettato. Ma quando

mi accinsi al lavoro mutai completamente d'avviso. Non mi sentii di scrivere un'operetta e non potevo quindi accettare il progetto di libretto presentatomi. Allora d'accordo con gli editori e con i librettisti si modificò il primo contratto nel senso che non soltanto io avrei scritto un'opera e non un'operetta ma che il libretto sarebbe stato scritto da Giuseppe Adami con il quale infatti cominciai a collaborare. Il libretto di *Rondine* nacque quindi da una continua e assidua collaborazione tra me e l'Adami alla quale i signori Willner e Reichert rimasero estranei. Gli autori del primitivo progetto in questo invertimento esatto di termini sarebbero rimasti quali traduttori in lingua tedesca del libretto di Adami, perchè appunto il contratto obbligava la prima rappresentazione di *Rondine* a Vienna e in lingua tedesca.

« Aggiungo che nel contratto con gli editori esteri, tanto io che il mio librettista ci eravamo riservati la proprietà assoluta dell'opera nostra per l'Italia e l'America del Sud. Scoppiata la guerra, assai prima ancora dell'intervento dell'Italia, volli sciogliere il mio contratto con gli editori viennesi onde avere la libera disponibilità dell'opera non soltanto per l'Italia e per l'America del Sud di cui, come dissi, mi ero riservata la proprietà, ma per tutti i paesi del mondo. Essi non mi concessero tale scioglimento ripetutamente e in tutte le forme richiesto, e allora decisi di non consegnare l'opera già quasi compiuta, malgrado ne fossi sollecitato e malgrado per contratto gli editori dovessero corrispondermi una determinata somma di atto in atto. Tenni dunque la *Rondine* nel cassetto, deciso più che mai di trovare la forma di risoluzione del con-

tratto diventato, per lo svolgersi delle vicende politiche, insopportabile al mio sentimento. Un editore italiano intervenne: Lorenzo Sonzogno il quale, sia provocando un decreto ministeriale, sia assumendosi tutte le eventuali cause e responsabilità verso gli editori esteri, poté offrirmi la completa liberazione della *Rondine*, e quindi, abolendo il primitivo contratto, impegnare con un contratto completamente nuovo me e il mio librettista per la proprietà assoluta dell'opera. Accettai con gioia l'offerta perchè essa coronava la mia volontà e i miei sforzi insistenti.

« Quanto all'affermazione che ora l'Opéra Comique ha rifiutato di far entrare nel suo repertorio la mia ultima opera, devo dire per la verità che nessuna trattativa fu da me e dall'editore iniziata in questo senso. C'è stato invece un impresario che ebbe per conto suo l'idea di portare lo spettacolo di Montecarlo, cioè in lingua italiana, per una sera a Parigi. Quando si chiese la mia adesione (e non erano ancora iniziate le polemiche dell'*Action Française*) io mi opposi recisamente non trovando una rappresentazione episodica nè seria nè utile.

« Ecco dunque specificate l'origine e' la storia dell'opera mia. E allora l'accusa del signor Daudet si compendia in questo: io ho sottratto ai nostri nemici quella che era la loro proprietà ed ho ceduta la mia opera a un editore italiano.

« Se questo è il mio delitto, ho ragione d'esserne fiero.

«GIACOMO PUCCINI».



La prima rappresentazione della *Rondine* venne data al Teatro di Montecarlo la sera del 27 marzo 1917. Nell'atroce tormento della guerra, Montecarlo rappresentava un'oasi di tranquillità. Ma anche nella cittadina del lusso, del gioco, e della mondanità arrivavano di contraccollo le ondate della guerra.

Le ardenti polemiche suscitate all'ultima ora sui retroscena editoriali di questa creatura pucciniana le avevano fatto fiorire intorno una più eccitata curiosità. C'era un pubblico fortissimo nella sala, e l'opera venne accolta con grandi manifestazioni di plauso. L'esecuzione era affidata alla Della Rizza, alla signorina Ines Ferraris, al tenore Schipa, al Dominici, direttore il maestro Marinuzzi. Il prim'atto si chiuse con cinque chiamate agli interpreti: poi il pubblico, scoperto il maestro Puccini nel palco del Principe di Monaco, lo costrinse con ovazioni a affacciarsi. Il second'atto ebbe anche maggior successo del primo: otto chiamate agli artisti, e ripetuta la festosa ovazione al maestro. Al terz'atto, altrettante chiamate.

La *Rondine* venne giudicata a quella sua prima apparizione una vera commedia musicale, ricca di ispirazione, di freschezza, di giovanile grazia: un'opera festosa e gentile, inquadrata in una partitura di innegabile valore, riconosciuta tecnicamente un gioiello anche da coloro che meno si lasciarono prendere dal tenue fascino della musica: una partitura alla quale Puccini teneva con singolare passione. Il pericolo di frivolezza che le poteva venire dal «soggetto» (assai leggero

malgrado il molto lavoro apportatovi con agile mano dall'Adami), «soggetto» evanescente e pur toccante, con una gaiezza che non va mai fino alla allegrezza, e accenni di commozione che non sbocciano mai in complessità di sentimenti — viene superato dalla bellezza lirica del rivestimento musicale, dal fine gusto dei motivi di danza, dal canto luminoso, dalle scene fioretate di leggiadria.

In Italia *La Rondine* apparve nel maggio dello stesso anno al Teatro Comunale di Bologna diretta dal maestro Panizza e vi colse un eccellente successo, passò poi a Bergamo, a Milano (al Dal Verme con una esecuzione che non le giovò affatto), a Torino. A guerra finita arrivò a Vienna dove fu rappresentata per la prima volta in tedesco al Volksoper: soltanto il tenore Fleta vi cantava in italiano. L'esecuzione non fu molto felice, l'opera piacque ma senza entusiasmare.

E *La Rondine* non ebbe ali ai lunghi voli.

Ma il Maestro la pensava con grande tenerezza: e forse avrebbe voluto rimaneggiarla, se il destino gliene avesse lasciato il tempo. Perché, con quella predilezione che i genitori hanno per le creature più deboli, egli la amava.

IL TRITTICO

Ricordo Giacomo Puccini alla Scala nel gennaio del 1922 alle prove del suo *Trittico*. Le tre opere che lo costituiscono avevano ormai ben tre anni di vita, e avevano già fatto un fortunato cammino per il mondo — dall'Italia all'Inghilterra, alla Germania, all'America, all'Austria — ma non erano ancora arrivate a Milano.

Avevano aspettato che si riaprisse la Scala dopo la crisi del dopo-guerra con nuova stabilità di vita: e il Maestro era venuto da Viareggio a Milano a metterle in scena, e passava le sue giornate in teatro. Di sera il maestro Panizza metteva d'accordo orchestra e palcoscenico: di giorno si provavano gli scenari, le luci, gli ordigni.

Sedute di grande importanza, nella penombra della sala immensa, dinanzi al palcoscenico sfolgorante. Puccini, alto, gagliardo, mobilissimo, infaticabile: anche incontentabile, dicevano gli amici, ma non era vero. Si contentava sempre, ma

avrebbe voluto sempre di più: che è un eccellente modo di contentarsi. Con lui si agitava lo scenografo Rovescalli, che può perdere il pelo, ma non il piacevole vizio di dipingere delle belle scene. Queste da lui inventate dipinte e coneggiate per i tre episodi pucciniani erano veramente fra le sue migliori: c'era ardimento, pittoresco, novità, e bravura. Altro collaboratore eccellente e non sempre riconosciuto perchè rimane fra le quinte: Ansaldo, l'inesauribile Ansaldo capo macchinista della Scala, pieno di trovate e di risorse, appassionato alla sua arte come se fosse al primo giorno dei suoi quarant'anni di teatro: che inventa congegni, e li costruisce, e li applica, gran mago di illusioni sceniche.

Sotto dunque, fra spiegamento di scene, martellate di macchinisti, costruzione dell'autentico barcone per il *Tabarro*, finitura della chiesina per il miracolo in *Suor Angelica*, preparazione dell'arca per il letto quasi funerario di *Gianni Schicchi*. Sotto dunque, al lavoro, con interiezioni indiscutibilmente toscane di Giacomo Puccini, con incitamenti milanesissimi del sempre sorridente Rovescalli, con comandi a saliscendi di modulazioni genovesi da parte di Ansaldo.



Tre atti diversi, tre opere in una sola sera: come mai fiori questa idea nel cervello di Puccini?

Da tanto tempo gli frullava il desiderio di musicare un'opera breve: una, o due, o tre. L'importante consisteva nel comin-

ciare col farne una. E ne cercava l'argomento con quella sua mirabile ostinazione che, appena finita un'opera, lo metteva subito in movimento alla caccia del «soggetto» per l'opera nuova. C'erano due novelle di Massimo Gorki che molto lo seducevano: lasciò passare qualche tempo perchè la seduzione si maturasse, e finì con l'accorgersi che non lo seducevano più. Era un fenomeno che gli avveniva spesso: benedetto fenomeno che molte volte l'ha salvato dal logorarsi intorno a libretti che poi non avrebbero eccitato la sua fantasia.

Anche pensò con Gabriele d'Annunzio alla possibilità di ridurre a una breve azione drammatica e altamente pittoresca *La crociata degli innocenti*, ma poi si accorse che questa leggenda lo commoveva solo letterariamente e non gli toccava il cuore.

— Non mi tocca il cuore? Addio! Senza cuore io non so fare nulla.

E la abbandonò.

Ma non abbandonò l'idea di scrivere un'opera breve, o due opere, o tre. Si trovava in Francia, e pensò a Tristan Bernard. Chi sa? forse l'umorista francese gli avrebbe trovato quel qualche cosa di nuovo che egli cercava. Tristan Bernard con tutta la sua barba si trovava a Vittel a passare le acque, come si dice con frase idrologa, e a presiedere non so quale manifestazione sportiva. Perchè si sa che Tristan Bernard è un furibondo appassionato di sport.

Puccini andò dunque a Vittel, bevve l'acqua, la fece passare, vide Tristan, gli comunicò la sua idea. Entusiasmo. Tristan Bernard immaginò subito una commedia burlesca, in una

tribù di negri, e ne tratteggiò con fiorito linguaggio lo scenario al Maestro che lo ascoltava beato, fiducioso di trovare finalmente l'argomento adatto. Ecco il racconto di Tristan Bernard. Una carovana di bianchi arriva in escursione presso una tribù di negri. Uno di questi negri che per qualche tempo era servito di sollazzo nel *Jardin d'Acclimatation* di Parigi, pensa di invertire le parti: i bianchi vengono presi, trattieneuti, e presentati come curiosità alle tribù di negri. Si ripete in tono bianco quello che al *Jardin d'Acclimatation* avveniva in tono negro: incidenti, buffonerie, prese in giro, mezza tragedia e mezza commedia. Puccini ne restò affascinato, ma si finì per non farne niente. Perché? Mah! Per una infinità di ragioni indefinibili che neppure il Maestro mi riusciva a spiegare, ma che forse avevano la loro base nel fatto che dopo la enunciazione, Tristan Bernard non fece più nulla, e che Puccini, ripensandoci, pensò che la storiella era più brillante che musicabile.

L'idea delle opere in un atto navigava dunque più che mai in alto mare. Ma un giorno a Montecarlo una vecchia signora francese parlò a Puccini di una commedia in un atto ch'era stata rappresentata a Parigi. Interessante, ma scritta in «argot». Si chiamava *Houppelande*, autore Didier Gold. Puccini la lesse, gli piacque, si tentò di tradurla: ahimè, dolori!

— Anzi — mi precisava il Maestro — fu Ferdinando Martini che molto amabilmente si accinse a ridurmi quel dramma, e ne scrisse un centinaio di versi che ancora conservo. Ma non ne era soddisfatto, e non continuò. Però sono rimasti tutti i nomi italiani da lui trovati: quello di Frùgola per esem-

pio. Il dramma fu poi ridotto e messo in versi da Giuseppe Adami, e diventò *Il tabarro*.

Si era nel 1913. Puccini aveva detto all'Adami:

— Tentate, senza impegno nè vostro nè mio. Forse si può cavarne qualche cosa di buono.

Adami tentò, e dopo una settimana gli mandava a Lucca il libretto in un atto completo. Puccini gli telegrafò: «*Tabarro* ottima stoffa — va benissimo — comincio lavorare.» Infatti cominciò subito a musicarlo, ma venne in quell'inverno il viaggio a Vienna per la *Fanciulla del West*, e la proposta per la *Rondine*: così il *Tabarro* venne abbandonato per il momento per lasciare il posto alla *Rondine*, e venne ripreso e finito qualche anno dopo.

Intanto Puccini aveva completato il suo progetto sulle opere in un atto: si era deciso a scriverne tre, da rappresentarsi tutte e tre di seguito in una sera. Il *Tabarro* era tragico, voleva altri due atti, uno di sentimento e uno di comicità. Anzi gli era venuto in mente di fare una specie di trilogia dantesca: inferno, purgatorio, paradiso.... Ci pensò, ne parlò agli amici, cercando di convincerli che si trattava di una idea eccellente, senza dubbio perchè voleva convincere se stesso, poi quando qualcuno cominciò a mostrarsi persuaso, Puccini dichiarò:

— Neanche per sogno! È un'idea matta!

E mandò all'inferno il purgatorio e il paradiso.

Però bisognava trovare gli altri due atti. Giovacchino Forzano ch'era a parte del desiderio del Maestro gli offerse due «*soggetti*»: uno di sentimento, di misticismo, con sole donne

sulla scena, *Suor Angelica*: e l'altro di comicità, tratto da un episodio ricordato anche da Dante, *Gianni Schicchi*. Il Maestro li trovò di suo gusto, e si mise al lavoro con piacere. *Gianni Schicchi* lo metteva di buonumore con la sua burla agli ereditieri, e per celia scriveva in versi al librettista questa sintesi dell'opera:

S'apre la scena
col morto in casa.
Tutt' i parenti borbottan preci,
viene quel Gianni – tabula rasa:
fiorini d'oro diventan ceci.

Anzi senti subito il desiderio di musicare lo *Schicchi* prima di *Suor Angelica*, e ne avvertiva il librettista:

Dopo il *Tabarro* di tinta nera
sento la voglia di buffeggiare.
Lei non si picchi
se faccio prima quel *Gianni Schicchi*.



Le tre opere in un atto vennero rappresentate per la prima volta la sera dell' 11 gennaio 1919 al Teatro Costanzi a Roma.

Prima dell'inizio dello spettacolo entrarono nella sala, affollata fino all'inverosimile, il Re e la Regina col Principe ereditario, le Principesse Jolanda e Mafalda e la Duchessa d'Aosta.

Mentre prendevano posto nel palco reale li accolse una grande acclamazione, che obbligò la famiglia Reale a sporgersi a ringraziare.

Si cominciò lo spettacolo col *Tabarro*, l'atto tragico che si svolge sovra un barcone attaccato a una riva della Senna sotto uno dei più caratteristici ponti di Parigi mentre intorno cala la sera, e per le strade della città tumultuosa si avvicenda una tipica folla di operai, di battellieri, di suonatori ambulanti, di cantori, di coppie di innamorati che portano il loro idillio a risuonar di baci lungo le rive del fiume, fra il primo occhieggiare giallognolo dei fanali. L'azione drammatica si inquadra serrata nel bellissimo scenario, e la musica dà suggestione all'ora per preparare nella morbidezza del tramonto l'atmosfera al dramma che si svolgerà poi fulmineo sul barcone, dove il padrone — accortosi della tresca della moglie con un giovine dell'equipaggio — lo attende in agguato all'appuntamento accordato da lei, lo ammazza, e al sopraggiungere di lei lo avvolge nel proprio tabarro: in modo che quando ella impaurita da parole oscure che il marito le dice, va verso di lui, egli apre il tabarro e la donna si trova col cadavere dell'amante fra le braccia. Il primo applauso si ebbe dopo il duetto di « Belleville » egregiamente cantato da Maria Labia e dal tenore Di Giovanni, ma fu rotto dall'incalzare della azione che non ha sosta. Un altro applauso si ebbe al monologo di « Michele » detto con caldo accento dal baritono Galeffi. La scena della catastrofe prese il pubblico con la violenza della sua drammaticità, robustamente e sobriamente segnata dalla musica. Una imponente ovazione salutò la chiusa, e Puccini fu chia-

mato alla ribalta per sei volte, con gli interpreti, col maestro Marinuzzi, col librettista Adami, poi solo.

Un mormorio di meraviglia suscitò il suggestivo scenario di *Suor Angelica*. Anche qui il seguirsi continuo della vicenda scenica non permette interruzioni di applausi. Vennero seguite con chiaro godimento le scene iniziali delle monacelle nei loro giochi e negli svaghi innocenti, scene disegnate con fresca purità da una musica leggiadra e aggraziata da tocchi gentili. Un applauso si ebbe dopo l'aria di Suor Angelica cantata dalla Della Rizza con passione, e la fine venne accolta da un lungo clamore di ovazioni. Sette chiamate ebbe Puccini, con gli interpreti, col librettista Forzano, e poi solo.

Il successo, delineatosi sempre più vivo, toccò il pieno con *Gianni Schicchi*. Tutta la commedia fu seguita battuta per battuta dal pubblico, che sottolineò con segni di consenso i momenti più caratteristici dell'azione. Della romanza di «Lau-retta» cantata con sentimento dalla Della Rizza si chiese il bis che però non fu concesso. Alla fine, sette chiamate calorosissime a Puccini, agli interpreti e al librettista. Interpreti principali furono la Della Rizza, il Galeffi nella figura centrale della commedia, il tenore Di Giovanni, le signore Gramegna e Monostir. Piacque nello *Schicchi* la fresca vena melodica e vennero altamente apprezzati la gaiezza della ispirazione, l'arguto senso dei coloriti, la sapienza della strumentazione, e soprattutto la inesauribile vivezza giovanile del discorso musicale.

Dopo il *Tabarro* il Re aveva fatto chiamare nel suo palco il Maestro e in un lungo cordiale colloquio lo aveva complimentato per le nuove creature date all'arte italiana.

Del largo successo della serata il Puccini era molto soddisfatto: aveva sentito intorno alle sue tre brevi opere nuove il caldo unanime consenso della folla, senza restrizioni. E il giorno dopo non ebbe a soffrire la doccia fredda della critica che spesso amareggia — per chi voglia amareggiarsi — anche la gioia di un successo autentico. Questa volta la critica fu assai favorevole, e confermò il giudizio del pubblico.

IL MAESTRO AL LAVORO

Appena aveva messo la parola «fine» a un'opera, il Maestro si concedeva un periodo di libertà, e col suo florido aspetto giovanile aveva tutta l'aria di uno studente in vacanza.

Aveva finito l'opera, e si divertiva e si riposava. Si riposava alzandosi presto alla mattina, facendo qualche corsa in automobile, portando a borbottare lungo il lago qualcuno dei suoi canotti a motore, perdendosi per delle mezze giornate alla caccia alle folaghe, e tornando a casa stanco morto. Anche il riposo è un'opinione. Il riposo consiste, quasi sempre, nel fare un lavoro al quale nessuno ci obblighi.

E il pensiero per l'esito dell'opera nuova? E l'ansia per la messa in scena? E l'attesa del giudizio del pubblico che dovrà decidere di qualche anno di lavoro appassionato e ardente? Nulla. Quando aveva scritto l'ultima nota dell'ultima scena, egli abbandonava la nuova creatura al suo destino. Quello che aveva da fare, il Maestro l'aveva fatto: adesso toccava a lei.

L'aveva amata troppo intensamente nel periodo della gestazione: ora che l'opera era nata, egli sentiva il bisogno di un po' di libertà. Ma pensava a ricominciare.

— Io non posso stare senza scriver musica — mi confessava Puccini — e siccome non sarei capace di mettermi a scrivere della musica sinfonica, così mi metto subito alla ricerca di un'altra opera. È il mio modo di vivere, di appassionarmi, di esaltarmi, di godere. E penso che la Provvidenza mi aiuti col farmi trovare un «soggetto» simpatico, vibrante, pieno di vita, di commozione, di sentimento, e di umanità, soprattutto di umanità. Ma è un tormento la ricerca d'un libretto!

Eppure non era il numero che gli mancasse. Ogni mattina, quando sedeva per la colazione, Puccini era sicuro di trovare sulla tavola, oltre alla corrispondenza e ai giornali, almeno un libretto d'opera. Questo nei giorni normali, nelle occasioni solenni i libretti erano due o tre. Puccini li guardava tutti: non li leggeva completamente, perchè aveva famiglia e conosceva i doveri di un buon padre, che sono quelli di curare la propria salute, ma li scorreva per vedere se qualcuno avesse un lampo di originalità, una cosa nuova e viva. E lo aspettava quasi sempre una malinconica delusione.

Puccini dava giustamente al libretto una importanza grandissima. Il libretto deve essere limpido, chiaro, evidente, vario di vicenda, interessante: un aiuto al musicista, non soltanto un pretesto. E deve essere sopra tutto teatrale. L'opera lirica non è fatta soltanto di musica, è fatta di episodi commentati, interpretati dalla musica. In questo, Puccini aveva un occhio straordinario: il senso del teatro era in lui rapidissimo e pre-

ciso. Un accenno gli bastava a rivelargli una scena, a suscitargli una visione completa. Un movimento di personaggi gli dava immediato lo spunto musicale che sarebbe venuto a colorire la situazione. E allora si metteva a tempestare di osservazioni, di note, di richiami i margini delle pagine, e tramutava il libro in una specie di garbuglio geografico in cui egli solo riusciva a capire qualche cosa. E talvolta non capiva più nulla neanche lui, preso al laccio dei suoi geroglifici.

Ma prima di scegliere un libretto, quante indecisioni, quanti pensieri, quante riserve! E spesso, quando aveva ben bene deciso e fatto cominciare il lavoro di poesia, lo rifiutava.

Chi ha più avuto notizie di quella sventurata *Maria Antonietta* che il Maestro doveva musicare? Sparita!

— Mi faceva perdere la testa — mi disse — e mi basta che l'abbia persa lei sulla ghigliottina, povera regina!

Si era anche parlato di un *Tartarin de Tarascon* per un'opera comica, da trarsi dal giocondo racconto di Alfonso Daudet. Il Maestro vi aveva pensato dopo il successo di *Bohème*, sedotto dalle godibili prodezze dell'intrepido tarasconese, e ne aveva anche parlato personalmente al Daudet che si era mostrato lietissimo, e pronto ad aiutarlo in ogni modo. Accarezzò questa sua idea per qualche mese, e quando l'ebbe accuratamente carezzata la abbandonò, domandando tante scuse a Daudet per il disturbo. L'argomento gli piaceva, e gli piaceva il tipo, ma aveva il sospetto che quel povero Tartarin a forza di essere preso in giro ispirasse più pietà che allegria. E non c'è di peggio delle cose allegre che facciano piangere.

Anche al *Fallo dell'abate Mouret* aveva pensato tempo pri-

ma, e ne aveva chiesto il permesso a Emilio Zola, ma il grande scrittore aveva già ceduto il suo romanzo al maestro Bruneau, e in caso che questi non ne avesse poi fatto nulla, c'era Massenet fuori della porta pronto a farsi innanzi, e già regolarmente iscritto. Così Puccini dovette abbandonare l'idea, e lasciar cadere anche un suo curioso progetto di congegno scenico che aveva immaginato per applicarlo all'abate Mouret e al suo fallo.

Un altro soggetto abbandonato: *La femme et le pantin* di Pierre Louys. Pareva ormai una cosa sicura: Maurice Vaucaire ne aveva già tratto un libretto, del quale si stava iniziando la traduzione italiana. L'opera si sarebbe chiamata *Conchita*, e i giornali la annunziavano, e per poco non davano anche dei particolari sulla musica. Poi, a un bel momento, non si sentè più parlare della signorina Conchita. Cos'era avvenuto? Semplicemente questo: che il Maestro si era messo a musicare *La Fanciulla del West*.

Ma il più tipico caso di abbandono fu quello della *Lupa* di Verga. Dopo il successo di *Manon* il Maestro s'era avidamente messo alla cerca d'un libretto per un'opera nuova: era preso da una smania di lavoro, da un irresistibile bisogno di scrivere.

Gli capitò allora di ascoltare *La Lupa*, la torbida tragedia rusticana di lussuria e di sangue che il Verga aveva animato con la sua arte poderosa, e gli piacque talmente che scrisse subito all'autore per chiedere di lasciargliela musicare. Il romanziere siciliano, lusingato e felice del successo procurato a Mascagni con la novella di *Cavalleria*, rispose dicendosi ben

lieto di poter offrire la sua tela al ricamo delle note di Puccini.

La cosa era dunque decisa, e il Maestro si recò in Sicilia per studiare con coscienza l'ambiente, e fu ospite dello scrittore che lo accompagnò in giro per i paesi più caratteristici dell'isola. Puccini guardava, osservava, prendeva appunti, prendeva fotografie per le scene, segnava il ritmo bizzarro di certe languorose e patetiche canzoni campestri. Un vero idillio di innamoramento. Fu in quell'epoca che dalla Sicilia il Maestro pensò anche di fare una scappata a Malta, e arrivò precisamente in tempo per farsi arrestare come spia militare, essendo stato scoperto mentre fotografava dei forti, che egli aveva con rapida intuizione scambiato per colline. Naturalmente l'arresto durò poche ore, perchè Puccini riuscì luminosamente a provare la sua completa ignoranza di cose militari.

Tornato in libertà e in Sicilia egli riprese i suoi studi folkloristici, ma quel contatto con la terra vergine e ardente che doveva servire di scena a *La Lupa*, invece che avvincerlo all'argomento lo allontanò a poco a poco. Il Maestro non se lo voleva ancora confessare, ma il primo entusiasmo andava svanendo.

Il tracollo avvenne durante il viaggio di ritorno a Lucca. Sul piroscafo si trovava anche la marchesa Gravina di Palermo, figlia di Cosima Wagner. Essa conosceva l'intenzione di Puccini e contribuì a dissuaderlo dal musicare quel dramma. Quando seppe che la scena capitale, quella dell'ammazzamento della donna, la Lupa, ebba di desiderio sensuale, si doveva svolgere mentre nello sfondo passava la processione del venerdì santo, la marchesa esclamò:

— Ah, Maestro, non voglia mischiare questo dramma di sensualità e di delitto a un episodio religioso! Le porterà sfortuna.

Le parole venivano dette a una fede già vacillante. Appena Puccini toccò terra, scrisse a Verga scusandosi: e *La Lupa* non fu musicata.



Ma quando il libretto veniva scelto in modo definitivo, allora il Maestro vi si metteva con ardore, e cominciava subito col volerlo modificare. Era esigente, imperioso: aveva le sue idee e le voleva far trionfare.

L'ultimo atto della *Bohème*, come era stato presentato dai due librettisti, non gli piaceva: egli aveva in mente uno sviluppo musicale che non si intonava col genere di morte che i poeti avevano trovato per Mimi, e lo spiegò. Giacosa disse: «Va bene» e rifece l'atto. Ma Puccini non era contento ancora, e arrossendo domandò una nuova modificazione. Giacosa, gentilissimo e instancabile, gli rifece l'atto per la terza volta. Puccini lo prende, va a casa, si mette a musicarlo: no, non gli viene, non è così che egli sente lo strazio di quella morte.

La mattina dopo va da Giulio Ricordi, col viso duro, indeciso fra il desiderio di domandare un'altra modificazione, e la intima coscienza di essere un prodigioso rompiscatole. Finalmente si fa coraggio, e quando Giulio Ricordi sorpreso di

vederlo a quell'ora gli domanda: «Cosa c'è di nuovo?» Puccini gli spiega furiosamente in qual modo egli senta quel quarto atto, sicurissimo di sollevare le ire dell'editore, ma deciso a insistere.

Invece Giulio Ricordi lo ascoltò con grande attenzione, e quando il Maestro tacque egli esclamò:

— È giusto! Ha ragione!

E Giacosa gli accomodò l'atto per la quarta volta. Quella povera Mimi prima di morire definitivamente aveva provato tutte le morti possibili.

A Torre del Lago, quando stava per comporre un'opera, il Maestro lavorava ogni giorno. Ma senza sforzo: se l'ispirazione non veniva, via! La vita a Torre del Lago era di una calma e di una tranquillità da convento. Puccini vi stava con la moglie e il figlio Tonio. Si alzava tardi, possibilmente, perchè lo spettacolo dell'aurora lo avrebbe commosso troppo, e quasi ogni mattina portava a borbottare sul lago qualcuno dei suoi tre canotti a motore, o faceva una corsa in automobile in mezzo alla pineta fino alla marina, poi tornava a colazione, leggeva la corrispondenza, sfogliava i giornali, e si preparava dinanzi una sull'altra le lettere alle quali doveva rispondere. Perchè Puccini era in questo di una regolarità impressionante: ogni giorno si allineavano sul suo tavolo le lettere per la risposta. Poi magari rimanevano lì per mesi, per anni forse, ma questo non aveva importanza: la regolarità c'era.

Nel pomeriggio, se aveva voglia, dopo d'essere stato a caccia si metteva al piano a comporre, Ma il maggior lavoro lo

compiva nelle ore tranquille quando gli altri dormivano. Alla sera, dalle dieci all'una o alle due dopo mezzanotte, egli si metteva al piano con dinanzi una immensa provvista di caffè e di sigarette, con una gran matita e dei grandi fogli di carta rigata dinanzi, e tormentava nervosamente la tastiera cavandone trilli di letizia, e larghi sospiri di tristezza, e spasimi d'amore, e vampate di ribellione, e un gocciolar di note stanche che sembravano spremute da occhi di pianto.

A volte il suono non rispondeva all'espressione che il Maestro domandava alla musica. E le mani picchiavano inquiete, e lo stesso ritmo svariava nervoso sotto al tentativo, in cerca di un accento che non trovava la sua via. Allora, nel silenzio, dalla granda stanza a terreno in riva al lago quella cascata di note si diffondeva per le finestre aperte sulla strada del paesino, si spandeva nella notte, giungeva alle case intorno: e qualche giorno dopo, andando in giro, il Maestro sentiva canticchiare da un monello o da qualche fresca ragazza toscana un accento, uno spunto dell'opera ancora non nata.

Così per le strade di Torre del Lago si cantarellava la musica di Puccini senza che nessuno ne avesse udito le opere a teatro. Il suo primo successo popolare cominciava con questo contrabbando innocente.



Questo in primavera, in estate, in autunno. All'inverno invece, quando non era chiamato in giro per il mondo da

qualche sua opera nuova o da qualche ripresa importante, capitava a Milano per andare a teatro, fare i conti con l'editore, passeggiare in Galleria, e prendere qualche raffreddore. E anche per lavorare, ma senza impegno.

Nel suo appartamento al secondo piano di via Giuseppe Verdi, nel vasto salotto da lavoro, sotto il ritratto del bisavolo creatore della dinastia dei Puccini, fra un piano con la coda enorme, un tavolo dolorante sotto al peso della musica, e dei fogli di carta spettacolosi, il maestro attendeva specialmente al lavoro di strumentazione.

Aveva dinanzi a sè, sul leggio, la prima bozza dello spartito, tempestata di segni, di note schiacciate come mosche sbattute sopra la carta mortifera, di richiami, di pezzetti di carta incollati, di avvertenze. Aveva di fianco il libretto, anch'esso lardellato di appunti, di striscioni, di segni fantastici, spaventosi, intraducibili talvolta anche per il Maestro, il quale di quando in quando vi si fermava, guardava, scrutava, tentava, tormentato:

— O che diavolo ho voluto scrivere, qui?

Poi, di colpo, riprendeva: le mani correvano sulla tastiera che rispondeva alla carezza con dei gridetti, dei suoni, dei trilli. E allora, a poco a poco, o di furia, nervosamente, le immense pagine della partitura si andavan popolando di bollicine nere, d'archi, di punti, di chiavi, d'accidenti. Ma tutto ciò senza regola, tra il fumo di una sigaretta, un sorso di tè, una giravolta sullo scanno per fermarsi a guardar la luce fuori dalla finestra, un'occhiata al giornale, a una rivista di caccia, qualche buffetto al gilè brinato dalla cenere della sigaretta. Poi, musica!

La scrittura musicale di Puccini era atroce. All'annuncio di una sua opera nuova, era in tutti gli appassionati un fervore di lieta attesa. Ma v'erano a Milano alcune famiglie che tremavano: le famiglie dei copisti che dalla partitura del Maestro dovevano rilevare le note.

Per comprendere questo terrore bisogna vedere le pagine che uscivano dalle mani di Puccini. Tremende.

A PASSEGGIO PER IL MONDO

A correr dietro alle sue opere all'estero il maestro cominciò presto.

Furono *Le Villi* ad arrischiarsi per le prime fuori d'Italia: ad Amburgo nel 1891. Puccini inaugurò con quella rappresentazione le sue escursioni all'estero. L'opera piacque, l'autore fu complimentato in tedesco, rispose nobilmente in toscano, e siccome si trovava un po' di soldi in tasca, prima di tornare in Italia volle fare una capatina a Vienna, profittando della pratica di lingua tedesca che aveva fatto in quei giorni ad Amburgo.

Aveva imparato a dire, con pronunzia quasi impressionante, buon giorno, buona sera, come sta? bene grazie. Poche parole, ma sufficienti per passare per una persona bene educata.

Disgraziatamente non bastavano per capire i piatti sulla lista d'albergo, e per ordinare a colazione e a pranzo quello che gli piaceva.

Una mattina, dinanzi al cameriere che attendeva un ordine, mise silenziosamente un dito sopra una riga della lista. La riga diceva: «Cotolette mit Kartoffeln», in quel «cotolette» gli pareva di aver trovato una cara conoscenza di famiglia. Gli fu portata infatti una cotoletta con patate. Il giorno dopo, che doveva fare? Era solo e non poteva farsi aiutare: d'altronde per domandare aiuto gli sarebbe stato necessario parlare in tedesco.

— Cotolette mit Kartoffeln! — disse.

La storia durò per dieci giorni di seguito. Regularmente, a colazione e a pranzo, mentre gli bruciava il desiderio di mangiare qualche cosa di diverso, le tre parole fatali gli uscivano dalle labbra con una intonazione rabbiosa.

— Cotolette mit Kartoffeln!

Non ne poteva più. I camerieri lo guardavano sorpresi di quella sua strana persistenza di gusti.

Anche le monete lo imbarazzavano: le corone, i fiorini, e tutta quella spezzettatura minuta gli davano alla testa. Così per ogni piccolo acquisto egli metteva sul tavolo un fiorino, anche se si trattava di una scatola di fiammiferi, e aspettava il resto. L'unico sistema per non domandare il prezzo: ma anche l'unico sistema per riempirsi tutte le tasche di moneta spicciola. Quando tornava all'albergo, Puccini era carico di soldini.

Quel primo viaggio a Vienna minacciava di finire tragicamente. Il conto dell'albergo, malgrado le semplici «Cotolette mit Kartoffeln» superava di molto la riserva dei fiorini superstiti. Per fortuna gli venne in soccorso un ammiratore,

il barone Eisen Eisenhof, e il Maestro glorioso poté ritornare a Milano.

Due anni dopo era a Madrid per l'*Edgar* che aveva a interpreti Tamagno, la Pasqua, Eva Tetrizzini, e a direttore il Mancinelli. Tamagno, per non spendere troppo, comperava sulla strada a cinquanta centesimi l'uno i piccioni uccisi al tiro, e veniva chiamato dagli amici «l'uomo dal piccione». L'opera andò bene, e nei momenti d'ozio gli artisti se la passavano a giocare. Una sera Puccini vinse mille pesetas, alla vigilia del ritorno.

— Benissimo — esclamò allegramente: — queste me le vado a mangiare a Parigi che non ho visto ancora.

E via per Parigi, solo soletto. L'unica lingua che Puccini conosceva allora era la toscana, con l'aggiunta di qualche breve frase meneghina. Appena arrivato a Parigi andò a vedere la torre Eiffel.... e la Morgue, e dopo otto ore scappava spaventato di trovarsi così solo in una città così grande.

Tuttavia mi disse che alla sera mentre si avviava alla stazione ebbe la visione dei fanali accesi dinanzi all'Opéra, e in quel momento pensò se mai una sua opera vi sarebbe arrivata. Dieci anni dopo l'Opéra era conquistata, e Parigi gli era familiare, come Londra.



Il suo primo sbarco a New York nell'autunno del 1906 fu tipico.

— Mi avevano invitato per l'andata in scena di *Manon* al Metropolitan, e io arrivavo con la tranquilla persuasione di assistere alle ultime prove. Il permesso di scendere dal piro-scafo ci venne dato alle sette di sera, e subito fra i signori che mi aspettavano trovo un impiegato del teatro che mi dice:

«— Faccia presto, Maestro, perchè la *Manon* va in scena stasera.

«— Stasera? E le prove?

«— Già fatte.

«— E io allora che ci vengo a fare?

«— A farsi applaudire!

«Confesso che mi presi una arrabbiatura. Ma presi anche il frak, lo misi in una valigetta, e via al teatro. Arrivai appena in tempo per cambiarmi: Caruso, la Cavalieri, e Scotti, che cantavano in *Manon* vennero a prendermi in camerino per trascinarli alla ribalta dinanzi al pubblico acclamante. Così i primi americani li ho visti subito con le mani in aria.»

L'America gli aveva lasciato una impressione simpaticissima — l'impressione piacevole dei grandi successi — e un vivo desiderio di tornarvi, ma «in incognito», per visitarla con calma, per viverci con tranquillità. Infatti vi tornò per *La Fanciulla del West*, ma come un sovrano: altro che «incognito»! A New York e nelle altre città dell'Unione fu soffocato di gentilezze e di inviti. Quasi quasi della immensa metropoli non ricordava che una serie di banchetti. La maggiore impressione di New York fu per lui una visione colossale di piatti e di portate.

— E a Buenos Aires, la stessa cosa. Ero ospite del gior-

nale *La Prensa* che mi aveva ceduto tutto un appartamento, con camerieri, cuochi, automobili, e ogni sera una tavola pronta per venti persone. Si figurì: dover invitare venti persone a pranzo! Qualche volta si finiva che ci mettevamo a tavola io e mia moglie: soli, ma liberi. Poi c'erano i ricevimenti, le gite. Un giorno, avendo manifestato il desiderio di vedere la città, mi fecero girare sopra un tram speciale, imbandierato, e che aveva la precedenza su tutti gli altri. Comodo, per passare inosservato!...

Un'altra volta, tornando a casa, mi si annunzia che sono atteso da una visita. Oh, cose da niente: si trattava di centocinquanta fanciulle del Conservatorio che mi aspettavano nel salotto. Belle e gentili, ma centocinquanta in una volta....

Fu appunto in Argentina che andò alla caccia degli struzzi e che fu portato qua e là per le immense «fazendas» perchè potesse sfogare la sua passione di cacciatore. Puccini era infatti un cacciatore accanito, e lo sapevano le folaghe e le anitre del lago di Massaciuccoli. Ma a Buenos Aires la prima sua presentazione come cacciatore non fu troppo felice. Poco dopo il suo arrivo un gruppo di signori argentini lo invitò a una grande partita di caccia, data appunto in suo onore. Era già corsa la fama delle prodezze venatorie del Maestro, e i cacciatori argentini lo attendevano alla prova con infrenata impazienza.

Il primo colpo spettava a lui. Si leva una pernice.

— Maestro, a lei!

Il Maestro punta, mira, spara, e la pernice via. Intorno c'è un po' di sorpresa. Ma la rivincita non tarda a presentarsi. Ecco un'altra pernice volonterosa. Ah, questa volta.... Punta, spara,

e la seconda pernice se ne va via tranquillissima, come niente fosse. Ahimè, la fama minacciava di declinare. Ma la terza pernice cade al suolo fulminata. Allora il Maestro si gira intorno, lieto del successo, per sorridere ai gentili compagni di caccia. Ma i gentili compagni non c'erano più. Con delicatezza, per non umiliarlo, si erano sbandati....

A Londra, a Parigi, in America, Puccini era poi tornato divertendosi. Ma nell'anima gli restava sempre il ricordo di Torre del Lago (specialmente prima della creazione di quella Torbiera che gli guastò il paesaggio e che lo spinse a farsi nel 1919 la villa a Viareggio fra i pini) e lo prendeva il desiderio di tornare in quella sua bianca casa tra i fiori e il gorgheggiar degli uccelli, dinanzi alla bellezza inesauribile del lago.

Questa nostalgia si era espressa un giorno in una gustosa lettera geografica a un amico. Scriveva il Maestro:

«LONDRA — sei milioni di abitanti (che sono proprio tanti), movimento immenso, infernale, indescrivibile. Parigi divenuto niente in confronto. Lingua impossibile, donne bellissime, spettacoli splendidi, e passatempi a profusione. Città poco bella ma affascinante.

PARIGI — più bella e allegra, però meno mossa o movimentata — come si dice? — e meno caratteristica. Ci si vive splendidamente. Ho una voglia matta di trattenermici, quando ci torno, 2, 3, 4, 5 mesi. Sono amico di Zola, Sardou, Daudet; chi l'avrebbe detto eh? al guitto organista di Mutigliano?...

MANCHESTER — paese del negrofumo, delle sbornie a freddo, della pioggia, del cotone (guai però a non vestirsi di lana!...) e della nebbia. Un vero inferno! Soggiorno orribile.

BRUXELLES — belle case, palazzi, monumenti, strade splendide, ma piuttosto provinciale in confronto di Londra e di Parigi.

MILANO — paese arcisimpaticone, unico in Italia per viverci, e.... per i miei affari necessario.

TORRE DEL LAGO — gaudio supremo, paradiso, eden, empirico, *turris eburnea, vas spirituale*, reggia.... Abitanti 120, case 12».



Generalmente, Puccini ha avuto all'estero delle buone interpretazioni delle sue opere, ma qualche volta gli sono toccati dei casetti curiosi.

Nel 1897 egli tornò a Vienna, per mettere in scena la *Bohème* all' « An der Wien », e col fermo proponimento di non ripetere quelle tali « Cotolette mit Kartoffeln » che gli venivano al palato ogni volta che sentiva parlare di Vienna. Con lui era per le prove Tito Ricordi, ma né l'uno né l'altro poterono far nulla. Madama Schönerer, la direttrice del teatro, non volle assolutamente che il Maestro e l'editore intervenissero alle prove. No no no! Alla recita, sì, ma alle prove no.

— Perché? — aveva domandato Puccini stupito.

— Perché voglio farle una sorpresa.

Puccini cominciò a tremare: le sorprese a teatro gli mettevano sempre indosso molta paura. Ma dovette adattarsi, e aspettare.

Si arriva alla prima rappresentazione, e Puccini vi assiste

con Ricordi. Al primo atto non c'è male come esecuzione, il pubblico si entusiasma. Grazie al cielo, nessuna sorpresa. L'autore pensa che la direttrice si fosse pentita, e comincia a respirare più liberamente. Ma ecco che all'alzarsi del sipario sulla scena del Quartiere Latino al second'atto, il palcoscenico appare invaso da una folla di bambini. Vi sono appena quindici o sedici coristi, e almeno ottanta bambini.

— Ma questo non è un teatro: è un asilo infantile! — esclama il Maestro.

La sorpresa preparata dalla eccellente madama Schônerer era lì. Essa aveva voluto che intorno al carrettino dei giocattoli di Parpignol saltellasse tutta quella infanzia. Ma andò a finire che quella folla minuscola inceppò la snellezza dell'atto, provocando anche degli episodietti curiosi, perchè gli attori non potevano fare un passo senza trovarsi un bimbo tra i piedi, e dovevano muoversi con precauzione.

— Che cosa le pare? — domandò raggianti al Maestro la signora direttrice dopo la fine dell'atto.

— Mi ha fatto l'impressione che ci fossero alcuni bambini.

— Alcuni soltanto? Le sono sembrati pochi? Domani ne metto subito degli altri.

— Per carità!

— Lasci fare a me, i bimbi piacciono tanto al pubblico!

E dire che a Londra si dovette più tardi cercare per due giorni il bambino che occorre a Butterfly! Non si poteva adoperare un fantoccio perchè il bambino deve muoversi ed è troppo importante la parte che egli prende nello sviluppo del secondo e del terzo atto: e non ci si poteva servire di un bam-

bino perchè la legge inglese proibisce che negli spettacoli i piccini vengano tenuti a servire oltre una certa ora.

Il caso era imbarazzante, ma Tito Ricordi ebbe un'idea luminosa: cerchiamo un nano. Dopo infiniti stenti venne trovato: un povero ometto di diciasette anni, minuscolo, orribile, con una faccia di idolo giapponese. E si andò in scena con quello, al Covent Garden. Ma dopo le prime sere si scoperse una cosa alla quale nessuno avrebbe mai pensato. Culato ogni sera dagli abbracci e dalle carezze della Destinn che impersonava Butterfly, quella povera deformata creatura si innamorò della prima donna, e quando era in scena con lei la guardava con occhi estatici, e la seguiva poi dalle quinte, con uno sguardo lagrimoso che sembrava grottesco ma che insinuava nell'anima un senso tristissimo di pena.

Però la più curiosa avventura capitò a Manchester, quando Puccini vi si recò sempre con Tito Ricordi per assistere alla *Bohème* che una compagnia inglese portava in giro per le città del Regno Unito. Era una cosa spaventevole.

Il Maestro si cacciò allora le mani nei capelli, poi più tardi quando ne parlava gli riviveva un poco il furore di allora, ma in fondo non poteva trattenersi dal ridere. Siccome in quel teatro il posto per l'orchestra era assai ristretto, la grancassa e i timpani erano stati collocati in un palco di proscenio, e il maestro nel dare gli attacchi agli strumenti a percossa doveva voltarsi verso quel palco. Sulla scena poi, l'iradiddio! Il tenore era un cane, ma un cane enorme perchè era alto più di due metri. Mimì invece era piccolissima, così che nei duetti, per stringersela vicino e abbassarsi un poco, il tenore si piantava a

gambe aperte, come una giraffa. E Mimi si spingeva sulla punta dei piedi come se volesse spiccare il volo. Inoltre parevano tutti invasi da una fretta disperata: i tempi eran tenuti così stretti che tutta l'opera non durava più di un'ora. La musica pareva che corresse giù da un precipizio. Ad ascoltarla si veniva presi dal ballo di san Vito.

Puccini voleva scappare via: fu Tito Ricordi che lo trattenne.

E in quei giorni affogarono ogni dolore nel whisky.

NELL' INTIMITÀ

Un giorno, da Abisko che è uno dei villaggi scandinavi più settentrionali d'Europa al di là del circolo polare, un villaggio di casette in legno verniciate a colori come giocattoli per bambini, in un panorama arido e freddo e desolatamente infinito sotto il sole che in estate non tramonta mai, si andava in barca sul lago appena sgelato verso un accampamento di lapponi piantato sulla neve all'altra riva.

Nella barca erano alcune signorine svedesi di Abisko che facevano da guida a me e ai miei compagni di viaggio. Appena fummo al largo, una svedesina si mise a cantare con vocetta gentile: e cantava *Butterfly*, la canzone della speranza e della illusione. L'improvviso fiorire di musica italiana lassù alle porte del mondo, quella dolce malinconia piena di fede della piccola innamorata dal grande cuore espressa nel silenzio immenso, avevano un fascino di grazia, di giovinezza, di nostalgia che tutti ci prese, e all'italiano parve di sentire la voce

della patria lontana. Ritornato al villaggio io mandai una cartolina a Puccini: «Anche in Lapponia, oltre il circolo polare! Ho ancora da trovare un angolo di terra sperduto e lontano dove non si conosca e non si canti Puccini....»

Qualche mese più tardi (era l'autunno del 1923) incontrai il Maestro a Milano.

— Ho capito — mi disse — sono anche diventato un maestro polare!

E aveva l'aria di riderne. Ma io sapevo che nel dargli quella notizia gli avevo fatto piacere.

Egli godeva con onesta sincerità di questa sua formidabile rinomanza mondiale, di questa diffusione senza limiti della sua musica che non conosce barriere di paesi, di continenti, di oceani, di razze, di linguaggi, di costumi. Nessun artista certamente ebbe mai nel mondo la popolarità infinita di questo Italiano che noi vedevamo passare per le nostre strade con gagliardo aspetto di buon borghese, e che fra gli amici era così modestamente buono e caro, senza pose mai, come se tutti gli fossero uguali.

Il bene che ha fatto quest'uomo all'arte italiana nel mondo! E il bene che ha fatto all'Italia! Puccini è stato il più conosciuto, il più amato propagandista di italianità all'estero: se la musica avesse una gerarchia diplomatica, Puccini avrebbe dovuto essere di diritto l'ambasciatore degli ambasciatori.

Egli ha saputo creare per noi e per il nostro tempo le canzoni che il nostro cuore sentiva turbinare confuse e inesprese, ha dato voci ineffabili al nostro sentimento: le voci della giovinezza, della passione, dell'amore, del dolore: e ovunque gio-

vinezza inghirlandi di gioia la vita, ovunque si ami e si soffra, l'anima trova la sua espressione spontanea nella musica di Puccini, come primavera trova la sua espressione naturale nei fiori, nell'aria che ondeggia di fragranze, nella divina delicatezza dei primi orizzonti luminosi.

Puccini è stato e rimane veramente la poesia della nostra epoca.



Una gioia che a volte aveva manifestazioni di infantile godimento gli veniva da questo sentirsi così popolare nel mondo. Modesto e timido, sinceramente modesto e deliziosamente timido, non ne menava vanto, ma se ne compiaceva.

Con quale soddisfazione, egli che era avidamente curioso di ogni novità, s'era fatto issare ultimamente nella sua villa di Viareggio fra i pini un impianto di radiotelefonia!

— Mi piace alla sera — diceva — stare comodamente sdraiato in una poltrona a Viareggio, e ascoltare la mia musica da Londra o da Parigi.

E sentiva anche gli applausi, portati attraverso le misteriose vie dell'aria, sopra le Alpi e il mare. Nelle sale lontane sfarzose di mondanità e di luce il pubblico straniero e gli artisti non potevano immaginare che in una villa solitaria, nella pineta buia di contro il mare, un uomo stava tranquillo ad ascoltare quella musica e quelli applausi: e quella musica era sua, e quelli applausi erano per lui.

Da quanto tempo Puccini e gli applausi si davano confi-

denzialmente del tu! E quale fedeltà di rapporti! Era cominciata subito alla sua prima opera, giusto quarant'anni innanzi, in quella sera del 31 maggio 1884 che vide il battesimo delle *Villi* al teatro Dal Verme, e poi vennero i trionfi, e venne la fortuna che qualcuno gli rinfacciò in seguito come una colpa, quasi che Puccini non se la fosse guadagnata a forza di lavoro e di genialità e di tormento, quasi che la fortuna conquistata così non fosse un merito.

Ci sono alcune frasi che da tempo vengono sventagliate intorno alle opere di Puccini e alla musica sua: facilità, obbedienza ai gusti del pubblico, mancanza di profondità.... E si finge di non sapere, o non si sa, quanto sia difficile quella facilità apparente, così difficile che soltanto gli eletti vi riescono: e non obbedisce ai gusti del pubblico chi impone il proprio gusto personalissimo: e la profondità non è sempre nelle tenebre, e la chiarezza è un dono divino, e può parere deficienza soltanto a chi non la sappia ottenere.

Si sapesse invece quale spirito tormentoso era in Puccini, e quanto scrupolo di dignità d'arte, e quanta sofferenza di incontentabilità sempre smaniosa di più nuovi orizzonti! Prima di accingersi a un'opera, la ricerca del «soggetto» era veramente per lui una spasimante fatica. E non per trovare volgari effetti di facile emozione, ma perchè egli aveva bisogno di sentirsi «prendere» dall'argomento, e per dare ali alla ispirazione aveva bisogno di sentirsi commovere lui per primo. Quanti progetti accolti e lungamente carezzati e poi abbandonati! Quanta musica amata nell'attimo della creazione, ripudiata poi, e rifatta in altro modo, con ostinatezza, con ansia,

alla ricerca della perfezione. Le sue bozze di musica sono tormenti di note, di sovrapposizioni, di cancellature, di richiami.

Le sue lettere più recenti sono il riflesso di questo suo continuo tormento, di questo anelito continuo a elevarsi.

«Ho quasi finito di strumentare il secondo atto, e vi assicuro che riesce una bella cosa....».

Ecco la fiducia, ma subito aggiunge: «Mi sbaglierò?» E ancora: «L'opera va avanti, mi pare che vada bene, ma chi ne può assicurare?»

E appena finita l'opera, prima ancora di finirla, pensava al nuovo lavoro. Mi scriveva qualche tempo fa: «Fra pochi giorni sarò a Milano per darmi alla ricerca dell'introvabile argomento — vivere ozioso mi annoia».

Mentre negli ultimi tempi stava lavorando a *Turandot* con Simoni e Adami, scriveva ai collaboratori: «Lavoro, ma mi spavento se penso agli anni che ho sulla groppa.»

Momenti più di pensosa responsabilità che di tristezza. Ma un'altra lettera è tutta una fanfara di programmi, pur nel lavoro di *Turandot*:

«.... e pensate ad altra cosa antica, moderna, leggera, allegra, variopinta per me.... Voglio ancora lavorare! Mi succhierò il cervello col cannulo di cristallo per riempire di fosforo il pentagrammo....»

E conclude allegramente:

«Tutto ciò per voi, per noi, per il popolo, per il mondo! Salvetote, o vati!»

Aveva spirito prontissimo, e acuto: la sua conversazione era piena di gusto, di osservazioni inattese, di trovate. E co-

me quasi tutti gli uomini di spirito, era un sentimentale. Lo spirito è il pudore delle anime sensibili, che non vogliono ammettere altrui allo spettacolo del proprio sentimento.

Celebre, acclamato in tutto il mondo, aveva una istintiva avversione alle cose nuove, amava la compagnia di pochi intimi fedeli che vedessero in lui soltanto il compagnone piacevole e buono. Diceva a noi amici più giovani:

— Dammi del tu, che mi ringiovanisci!

La nomina a senatore, venutagli pochi mesi prima che il male si rivelasse, gli diede un gran piacere, e con sincerità lo confessava. Ma veramente timido (quest'uomo che soggiogava la folla, ed era parlatore eccellente fra amici, non seppe mai dire due parole in pubblico) veramente timido lo preoccupava la brevissima formalità del giuramento in Senato. E diceva, per mascherare con uno scherzo la sua autentica timidezza:

— *Giuro* è una parola troppo lunga, se si trattasse di dire soltanto *ro* sarebbe già più facile.

E una delle sue ultime lettere è giocondamente firmata: «Giacomo Puccini, Suonatore del Regno».



Ricordo con una nostalgia di commozione le serate nelle quali s'andava in giro con lui, a teatro prima, e poi in qualche ristorante «a fare il cenino» che gli piaceva tanto dopo mezzanotte, quando non c'è più molta gente in giro, e nella piccola compagnia di amici si sentiva in una cerchia di intimità

che gli era tanto cara. E amava scherzare, e si diletta-
va in burle, e improvvisava o scriveva giocondi versi stravaganti, gio-
vanissimo sempre di figura, di spirito, di ardore.

E quale piacevole raccontatore! Godeva dell'aneddoto, che
ascoltava con piacere, o raccontava con freschezza di colori,
con istintiva sapienza di effetti. Conosceva moltissima gente,
e aveva pronto il dono di intuirne il carattere: stava attento,
studiava e valutava atteggiamenti e espressioni, senza che sem-
brasse, e quando dava il suo giudizio sbagliava difficilmente.
Quando si metteva a raccontarmi di lui, rivedeva senza ma-
linconia il suo passato: dalla sinfonia verde, molto verde, del-
l'infanzia e dei primi anni di vita milanese fino al successo
delle *Villi*, e poi agli altri, su su fino agli ultimi trionfi. E con-
cludeva spesso:

— Strana cosa, se non avessi imbroccato la storia di scri-
ver musica, io non saprei fare niente altro.

Già, e gli pareva poco! Ma quanto gli costava «la storia
di scriver musica»! Durante i quattro anni di lavoro intorno
a *Turandot* scriveva a Giuseppe Adami che gli era intimissimo:
«Penso ora per ora, minuto per minuto, a *Turandot*....»

Lo dicevano uomo di teatro, ora ecco ciò che scrive in una
lettera del novembre del 1920 al «carissimo Adamino»:

«Ci sono leggi fisse nel teatro: interessare, sorprendere,
commuovere....»

Non vedete profilarsi in lontananza il sorriso di soddisfa-
zione di Verdi?

LA PRINCIPESSA TURANDOT

« Son due anni che non lavoro — bel mio tempo perduto! »

È il grido di dolore che Puccini esprime in una lettera a Giuseppe Adami, nell'ottobre del 1919 da Torre del Lago. Qualche settimana più tardi il Maestro si incontrò a Milano con Renato Simoni e con Giuseppe Adami, e ripeteva la sua desolazione di non trovare un buon libretto che gli permettesse la grande gioia di rimettersi al lavoro, di rituffarsi nella musica. Si parlò, si discusse, e i due scrittori ebbero da Puccini l'incarico di preparargli il libretto sospirato. Anzi disse il Maestro:

— Non è un incarico che vi dò: è una preghiera che faccio a due artisti, a due amici.

Simoni e Adami gli promisero di occuparsene subito, e il Maestro ripartì per Torre del Lago con cuore sollevato. Ma passarono alcune settimane, e nessuna notizia gli venne dai due amici. Scrisse per domandare, e quelli risposero: « Stiamo

lavorando ». Lavorando, va bene, ma a che cosa? Simoni e Adami non vollero dire: espressero l'intenzione di presentare completo tutto l'abbozzo dello scenario. Puccini era sulle spine, e insisteva con un'altra lettera del novembre:

« Quando avrò il bene di sapere qualche cosa del vostro parto? Perchè non dirmi almeno l'ambiente, l'epoca? Volete troppo da me, tutto in un colpo giudicare ogni cosa. Sapendo su per giù io mi ci affratello, mi ci concentro, e il compito del giudizio è di minore sorpresa. È così terribilmente difficile il teatro vivo e sano! Confido però nell'unione di due giovani accorti e di talento, e fidente aspetto. »

Non passarono molti giorni ancora, e i due scrittori invitarono il Maestro alla lettura dello scenario. Il Maestro accorse come a una festa. L'abbozzo di libretto non aveva il titolo, ma presentava completa l'azione. Era un dramma originale, di ambiente inglese, epoca 1830, col prim'atto nella soffitta d'un sobborgo di Londra, l'ultimo atto nei bassifondi della metropoli. Ne venne data lettura. Al Maestro piacque il prim'atto, ma il resto no. Tuttavia appariva imbarazzato a esprimere il suo rifiuto, per il valore degli autori, per la bella dignità dello scenario presentato: non si sentiva « trascinare » dall'argomento, eppure non sapeva dirlo. I due librettisti ebbero assai più coraggio di lui: e con giocondità di spirito gli fecero confessare la sua delusione.

— Però, capirete bene, io riconosco tutto il valore....

Troppo uomini di teatro Simoni e Adami, per lasciarsi prendere da questi zuccherini. E senza titubare sacrificarono di colpo tutto il lavoro fatto, dissero « ne faremo un altro »,

e lo dissero ridendo perchè Puccini non avesse a soffrire di dar loro quel dispiacere, lo dissero con amore, dichiarandosi sempre lieti di lavorare per lui. Occorreva rimettersi e cercare? Avrebbero cercato. Puccini ne restò umiliato e incantato. Allora i due autori per confortarlo lo invitarono a pranzo.

— Dove?

— Alla Fiaschetteria. Oggi ci pare il luogo più adatto, per il nome.

I due autori non avrebbero potuto mostrarsi più amabili. Naturalmente durante il pranzo si fece gran discorrere di libretti. E poi cominciarono le riunioni, maestro e librettisti, per la ricerca del «soggetto». Venne passata in rivista tutta la letteratura per vedere se offrisse lo spunto a qualche idea cara al compositore. Finalmente un giorno Renato Simoni, che conosce la storia e la letteratura del teatro come pochissimi altri, e che adora il Settecento specialmente quello veneziano, disse:

— Se ci attaccassimo a Carlo Gozzi?

Erano le due del pomeriggio quando gli venne questa idea, alle tre Puccini doveva prendere il treno per Viareggio. L'idea parve subito felice e si cominciò a lavorarvi intorno, con fretta e con ansia, mentre i librettisti correvano per l'appartamento ad aiutare Puccini a preparare le valige. Fu una originalissima incubazione di libretto: è difficile che altri siano nati in condizioni tanto turbinose.

— Ecco il pigiama: le fiabe di Carlo Gozzi sono tante.

— Non trovo più il mio nécessaire: bisogna trovare la più tipica.

— Eccolo qui: la facciamo con le maschere?

— Accidenti alla fretta, manca sempre qualche cosa. Con le maschere o senza, basta che ci sia la molla per una grande azione.

— E se facessimo una fiaba che fosse come il compendio di tutte le fiabe del Gozzi?

Il Maestro si fermò con una spazzola in mano.

— È un'idea tentatrice, ma mi pare troppo in aria. Bisogna avere una base. E se pensassimo a *Turandot*? Io l'ho vista a Berlino messa in scena da Reinhardt....

Turandot! Il nome era lanciato.

Mentre Puccini e Adami stringevano le cinghie alle valige, Simoni telefonava a casa perché dalla sua formidabile biblioteca prendessero il volume della *Turandot* rifatta da Schiller su quella di Gozzi e ritradotta da Maffei, che è la più teatrale, e gliela facessero avere lì immediatamente, in automobile. Alle tre Puccini partiva con *Turandot*. La lesse in treno, e scrisse subito una lettera ai due amici: se su questa fiaba voi mi fate un'altra *Turandot* piena di fantasia, di poesia, di umanità, io la musico. I due amici si misero al lavoro.



Puccini si trovava a Bagni di Lucca quando Simoni e Adami andarono a leggergli lo scenario completo di *Turandot*: tre atti e cinque quadri. Il Maestro alloggiava all'albergo, e gli amici ebbero accoglienze festosissime. Puccini appariva rag-

giante di poter finalmente avere un libretto, i due autori raggiavano un po' meno perchè c'era anche la possibilità che il lavoro fatto non piacesse al musicista.

Dopo colazione si passò alla lettura. E la lettura ebbe singolare carattere da un episodio assai simpatico. A Bagni di Lucca abita il barone Fassini che girò il mondo in qualità di Console del Re d'Italia, e che ha una casa piena di preziose cineserie. Puccini che gli era amico, fra quelle cineserie aveva notato un bellissimo carillon cinese che suonava tipiche musiche antiche della Cina, fra le quali l'inno imperiale. Amante di tutto questo genere di ingegnosi ordigni egli se l'era fatto portare in camera sua, l'aveva provato deliziandosi alle armonie che uscivano sommesse da quella scatola con un adorabile carattere di antichità e di lontananza, e l'aveva tenuto perchè voleva preparare una sorpresa ai suoi collaboratori.

Infatti prima che venisse iniziata la lettura dello scenario di *Turandot*, si sentì diffondere tenue nella camera una musica strana, dall'andatura eroica ingentilita da un profumo di misticismo, con ritmi di un esotismo misterioso. Era l'inno imperiale della Cina che salutava Turandot principessa cinese. Idea graziosissima, che sorprese e commosse i due librettisti. Puccini era felice di quella sua trovata fanciullesca nella quale così bene si rifletteva il suo carattere: e più felice ancora divenne quando, nel proseguire la lettura, si accorse che *Turandot* come gliela presentavano i due poeti gli piaceva immensamente.

— Ecco la cosa che cercavo — diceva contentissimo — ecco

la cosa per me! C'è fantasia, movimento, poesia, umanità....
Bravi, bravi, bravi!

I due poeti, lietissimi, si misero allora alla composizione delle singole scene, senza fare alcun contratto, nè loro nè il Maestro, con la Casa editrice. Volevano concludere a opera già inoltrata, per non legarsi per un lavoro che poteva anche non riuscire. Infatti il contratto di cessione alla Casa Ricordi è del 1922; quando si trovava già musicato il second'atto.

Ma prima e poi, quanto tormento! E quale alternativa tra esaltazioni di fede e desolati scoraggiamenti! Vampate di fervore, e ventate di dubbio. Ma sopravvisse sempre la fede nella originalità dell'opera, nella pittoresca varietà dei suoi atteggiamenti, nella bella fantasia, nel lirismo dei suoi accenti, in quel che di augusto e di umano e di forte e di nuovo che le circola dentro, con gagliarda vita.

Sulle prime era venuto al Maestro qualche dubbio sul colorito esotico di *Turandot*, che non andasse a avvicinarsi in qualche modo al lontano Oriente di *Butterfly*: il timore di una somiglianza fosse pure minima fra Cina e Giappone. Ma il dubbio e il timore scomparvero prestamente: differentissima la azione, diversi se pur vicini i due paesi, il Giappone di *Butterfly* un Giappone reale, moderno: la Cina di *Turandot* una Cina di maniera, un esotismo volutamente di fantasia, in una indefinita remota epoca, con riflessi e tocchi veneziani, con maschere cinesi che le permettono curiosi anacronismi mozartiani di gusto settecentesco.

Il libretto muove, come si sa, dalla nota fiaba di Carlo Gozzi; ma lo spunto vi è svolto e atteggiato in modo da ricavare

elementi di emozione e di sorpresa che nella fiaba originale non si trovano. L'arte veneziana del Settecento, poesia e pittura, si diletto molto di fare della finta Cina. E ne fece nella sua *Turandot* anche il Gozzi, ma intercalando all'esotismo della sua Cina di maniera la comicità paesana delle maschere. I librettisti di *Turandot* sono andati più oltre: hanno trasformato in grottesche figure cinesi di maniera anche le maschere, intonandole così al resto della favola e conservando in pari tempo il loro carattere di lepidezza e di buon senso. Con questo mezzo s'è ottenuta nel libretto la fusione fra l'elemento comico e l'elemento drammatico. Dal quale per rendere più leggera l'azione alcuni personaggi creati dal Gozzi vennero tolti, ma vi fu introdotta una nuova figura femminile destinata a portare nel pittoresco e fantastico mondo un motivo patetico di dolore e di sentimento. Il tono dell'opera è fiabesco e molta parte v'hanno colore e fantasia, ma vi predominano pur sempre un vasto soffio di umanità e molta poesia e molta passione.



Come aveva fatto per *Madama Butterfly* e per *La Fanciulla del West* per crearsi l'«ambiente musicale», Puccini mise sopra mezzo mondo per avere musica cinese, antica, moderna, eroica, religiosa, imperiale, popolare. E tutti risposero con una prontezza, con una cordialità di adesione ch'eran la prova dell'immensa ammirazione e del grande amore che Puccini

godeva nel mondo. Perfino il British Museum, che è gelosissimo delle sue raccolte preziose, gli mandò in visione l'unico esemplare esistente di un codice di antichi ritmi e musiche cinesi.

Puccini prese ad amare *Turandot* grandemente. Scriveva ai suoi collaboratori: «Penso ora per ora, minuto per minuto a *Turandot*, e tutta la mia musica fino ad ora mi pare altra cosa, altra cosa.... Sarà buon segno? Io credo di sì.» E ancora: «*Turandot* va avanti, mi pare che vada bene.» Era la fiducia piena, ma subito insorgeva il dubbio, questa sferza tormentosa e preziosa dei veri artisti: «Va bene, pare, ma chi ne può assicurare?» E raccomandava ai suoi collaboratori di lavorare, di lavorare continuamente, di non lasciarlo senza versi, senza scene: è impaziente e ansioso. Scrive: «Penso che *Turandot* non verrà mai a fine.... Così non si lavora! Quando la febbre diminuisce, finisce per cessare: e senza febbre non c'è produzione, perchè l'arte sentita è una specie di malattia — stato d'animo d'eccezione — sovraeccitazione d'ogni fibra, d'ogni atomo....»

E ancora scrive, nel novembre del 1920: «....non si tratta di finirlo (il libretto), si tratta di dar vita e duratura ad una cosa che deve esser viva prima di nascere e via via fino al capolavoro....»

È di quello stesso novembre, il 17 a sera, una lettera a Giuseppe Adami che è tipicamente caratteristica perchè, fra la malinconia di trovarsi senza manoscritti sui quali lavorare, segna brevemente con espressioni incisive il carattere della sua arte:

«Metto le mani sul piano e mi si sporcano di polvere! La scrivania è una marea di lettere — non c'è traccia di musica. Ho quel gran difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro: ingannerei il mio tempo.... Ma io? Nacqui tanti anni fa, tanti, troppi, quasi un secolo, e il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: "Scrivi per il teatro — bada bene, solo per il teatro!" E ho seguito il supremo consiglio. Mi avesse designato per qualche altro mestiere, forse non mi troverei come ora senza la materia prima. Sono un uomo che ha la terra sotto i piedi e che si sente sfuggire ogni ora ogni giorno il terreno come una frana che lo travolge.... Se mi arrivasse l'atto di questa principessa Turandot mi ridaresti la calma, la fiducia, e la polvere sul pianoforte non si poserebbe più, e tanto lo pesterei, e la scrivania avrebbe il suo bravo foglio a mille righe....»

In tutte queste lettere è riflesso il suo tormento di artista: esplosioni di gioia e valanghe di malinconia, e sempre la aspirazione a più alte vette, sempre la incontentabilità. Ma pure la persuasione di dar vita a una creatura di bellezza lo conforta. «Ho quasi finito di strumentare il second'atto, e vi assicuro che riesce una bella cosa — mi sbaglierò?» Nel novembre del 1922 scrive: «Cose semplici e vie non battute, questo deve essere il teatro moderno.»

E nella stessa epoca scrive: «Speriamo che questa melodia che giustamente invocate mi venga ancora fresca e arrivi all'anima. Senza quella non esiste nulla. Lavoro, ma ho tanto da fare davanti a me! Mi spavento anche se penso agli anni

che ho sulla groppa....» Breve attimo di scoraggiamento, dal quale subito risorge per dire: «....ma avanti senza tema nè paura!»



Intanto, mentre il Maestro lavorava con passione di innamorato, nella primavera del 1924 il male terribile lo assaliva per misteriose vie, si insinuava nella gola, poneva il germe della fine in quella poderosa struttura d'uomo. «Questo mio mal di gola mi tormenta — scriveva alla fine d'estate — ma più moralmente che per pena fisica.... Speriamo che io ne esca bene di questa gola!» Intanto lavorava, lavorava, come se oscuri avvertimenti gli dicessero che non bisognava affidarsi al tempo, che occorreva far presto: e fra lui e il male si iniziò una disperata corsa a chi sarebbe arrivato prima: Puccini con l'opera, o il male alla tremenda mèta.

Per la gloria dell'arte, arrivò prima Puccini. *Turandot* può considerarsi finita, perchè finita è veramente in tutta la sua fisionomia. Le parole di tristezza dette dal Maestro quasi alla vigilia della operazione che non doveva salvarlo: «L'opera verrà rappresentata incompleta, e poi qualcuno uscirà alla ribalta e dirà al pubblico: A questo punto il Maestro è morto!» devono considerarsi come uno sfogo di malinconia, come uno scrupolo del suo spirito insoddisfatto. Il duetto finale dell'ultimo atto, la sola cosa che egli ancora stava ritoccando negli ultimi versi, esiste: manca soltanto la strumentazione del pezzo, ma ne è tracciato il disegno, sono indicati

i temi. Già il 31 maggio del 1924 scriveva: «Sapete che la musica esiste, non ancora stesa, ma il motivo è quello che voi conoscete.»

Il primo di settembre del 1924, quando già il male s'era rivelato — non a Lui che non sapeva — e la condanna era segnata, egli scriveva a Giuseppe Adami:

«Ho passato crisi tremende — anche per la salute — quel mio mal di gola che mi tormenta dal marzo scorso pareva cosa grave. Ora sto meglio, e poi ho la sicurezza che è una cosa artritica e che curandomi finirò a star sempre meglio. Ma ho passato giorni tristissimi.... Venne Clausetti ieri, e dissi il sì per la Scala....»

Quel sì era l'impegno a far rappresentare *Turandot* alla Scala nella primavera del 1925, e l'autorizzazione a mettere l'opera in cartellone. Renzo Valcarenghi e Carlo Clausetti, i due gerenti della Casa Ricordi, l'avevano convinto a decidersi. Come sempre, sulle prime Egli aveva opposto delle obiezioni, aveva allentato con incertezze la sua adesione. Ma Clausetti e Valcarenghi non erano soltanto suoi editori, gli erano anche amici affezionati e fedeli, e lo avevano deciso. E detto il sì, ne fu contento anche Lui. Gli ultimi mesi furono illuminati dalla gioia di veder finalmente realizzarsi questo nuovo sogno d'arte, di veder apparire *Turandot*.

Il 6 di settembre Toscanini andò a trovarlo a Viareggio: parlarono dell'opera nuova, ne lessero insieme alcune pagine. Puccini di quella visita e dell'esito fu assai contento, e scriveva: «.... è partito or ora di qui Toscanini — siamo in perfetto e simpatico accordo, e finalmente respiro. Così è finito

l'incubo (il Maestro accenna qui all'incertezza sulla prima rappresentazione dell'opera: luogo, epoca, interpreti) che sovrastava fin dall'aprile.... Quel poco che ho fatto sentire a Toscanini ha fatto buonissima impressione.»

Due atti erano già pronti, definitivamente licenziati, con tutta la strumentazione: le lastre per la stampa erano già incise. E pronto era il terz'atto, con la strumentazione, fino alle pagine del duetto finale: pronto e già passato agli editori. Puccini si mise a lavorare agli ultimi versi. E quando il male rapidamente ingigantito lo obbligò alla partenza precipitosa per cercare in una clinica di Bruxelles la salvezza, il Maestro portò con sé — piegate da lui, legate da lui — le ultime pagine di *Turandot*, con dentro la sua matita, e gli occhiali che adoperava quando componeva: per ripassarle, per finirle.

Credeva di poter lavorare, sperava di vivere....

SI È SPENTA UNA LUCE NEL MONDO

Puccini è malato, gravemente malato. Non si potrà salvare.

Questa notizia terribile si diffuse alla fine di ottobre fra gli intimi del Maestro, e li atterri.

Morire Puccini? Non ci si era mai pensato. Così gagliardo era, e svelto e giovine ancora nella possente figura robusta! Gli eravamo stati insieme qualche tempo innanzi, ed era il solito adorabile Puccini innamorato della vita e dell'arte, amico grande e amabile, senza pose e senza falsa modestia, con quella sua gustosa timidezza che a volte gli serviva per mascherare la nessuna voglia di occuparsi di persone e di cose che non gli piacessero, con un fondo di scontenta malinconia sulla quale affiorava una sorniona giocondità studentesca, amante di ritrovarsi fra amici sicuri, parlatore piacevole e acuto, osservatore originale e sottile, con molta indulgenza per il mondo e per gli uomini, con nessuna indulgenza per chi venisse in qualche modo a turbare la serenità ch'egli voleva

godere. Nè che fosse malato si sapeva. A primavera aveva cominciato, sì, a lamentarsi di un vago dolore alla gola che gli dava qualche disturbo di quando in quando, ma pareva a lui e a noi che fosse soltanto una indisposizione momentanea, una noia più che un male, una di quelle molestie che poi a un certo momento scompaiono senza che si possa capire come siano venute e come siano andate.

Tuttavia questo disturbo aveva talvolta qualche strana ripercussione nella voce: il bel timbro morbido di «basso» prendeva talora improvvise tonalità di tenore. Ma poichè il dolore non era nè forte nè continuo, il Maestro lo dimenticava facilmente nei periodi di tregua, e gli intimi non gli davano importanza. Così Puccini continuò ancora la sua solita vita tra la famiglia e gli amici, interessandosi e godendo d'ogni cosa che gli paresse meritevole, e lavorando a *Turandot* con passione d'innamorato: faceva gite in automobile, si occupava di abbellimenti alla nuova villa di Viareggio, amava quando veniva a Milano bighellonare la sera con amici e parlare e divertirsi e fare il «cenino» dopo mezzanotte in qualche ristorante del centro, sempre pronto alla burla, al motto arguto. Godeva come sempre occuparsi in piccoli giochi ingegnosi, in applicazioni di nuove scoperte scientifiche: le porte che s'apprivan da lontano al premere di un bottone, la radiotelegrafia, la pioggia artificiale.

Questa della pioggia artificiale era una trovata sua. Aveva notato che in estate, malgrado la pineta e il vicino mare, anche a Viareggio faceva caldo: e volle dotare la sua villa del privilegio di far piovere a volontà. L'idea lo divertiva molto, per

quella sua sana fresca e giovine disposizione a divertirsi alle cose oneste e buone e ingegnose. Egli ordinò degli ordigni di spruzzatoi a raggèra, sul tipo di quelli che si usano per inaffiare i giardini, li collegò con tubi d'acquedotto, e li fece piantare su ogni pino del suo piccolo parco attorno alla villa, e lungo i margini del tetto. Immettendo acqua nei tubi, le raggère cominciavano a spruzzare dall'alto. Così, nelle giornate di gran caldo, quando gli veniva l'estro di far piovere contro ogni desiderio del tempo, il Maestro apriva un rubinetto, e giù acqua. Col più bel sole, Puccini e i suoi ospiti avevano in tal modo la soddisfazione di dover uscire con l'ombrello, o di bagnarsi abbondantemente. E faceva più caldo di prima.

Puccini si incontrava spesso col Re, con la Regina, col Principe Umberto, con le Principesse, quando la famiglia reale veniva a villeggiare a San Rossore, e ne era ricercato, e veniva trattato con amabile confidenza. Nell'autunno si era trovato alla Piaggetta con le Principesse, e Mafalda che amava interrogarlo con le sorelle sulla nuova opera gli disse il suo grande desiderio di sentirla.

— Venga alla prima rappresentazione, Altezza — le suggerì sorridendo il Maestro.

— Magari! Sono così curiosa di questa sua *Turandot*, Maestro! Ma lei dovrebbe aiutarmi: se lo dice lei alla mamma forse ci veniamo.

Puccini riferì la graziosa ambasciata addirittura personalmente al Re, qualche giorno dopo, perchè anche il Re si informava dell'opera sua. Il desiderio della Principessa Mafalda era ben simpatico, e il Re con quel tono di buona affettuo-

sità familiare che è caratteristica alla Corte d'Italia rispose che la cosa era interessante, e avrebbe cercato di renderla possibile. Ma il Re volle anche informarsi di quel male alla gola che da qualche tempo disturbava il Maestro.

— È un avvillimento, Maestà. Tutti dicono che non è niente, ma non va via, e mi dà noia.

Anche il Re credeva alla tenuità del male, e consigliò:

— Maestro, ascolti me: provi a fare dei gargarismi d'acqua e sale. A volte i rimedi semplici sono i migliori.



Verso ottobre il male cominciò a rodere più a fondo, e il Maestro soffriva. Però rinviava da un giorno all'altro la decisione di farsi visitare da uno specialista: un po' per pigrizia, un po' per il timore di sentirsi annunziare qualche cosa di tremendo, nel quale non voleva credere ma al quale certamente il suo pensiero andava con tormentosa insistenza.

Venne tuttavia il momento in cui l'inquietudine non poteva più contentarsi delle vaghe assicurazioni «vedrai che non è nulla» di chi cercava di confondere il proprio desiderio con la realtà. Fu interrogato un medico, il quale guardò in gola e non trovò nulla, e probabilmente nulla c'era ancora di visibile. Ma il male insisteva, e un altro esame più profondamente condotto da uno specialista di Firenze («Guardi più in fondo, guardi più in fondo!» raccomandava il Maestro) scoprì sotto l'epiglottide un puntino piccolo come un grano di mi-

glio. Cosa grave? No, non si poteva dire ancora: il Maestro intanto smettesse di fumare, ritornasse fra una ventina di giorni. Il figliolo Tonio, spaventato, interrogò poi da solo il medico scongiurandolo a dirgli la verità. No, non si poteva ancora dire che si trattasse del tremendo male dal nome maledetto.

Ma anche il Maestro era rimasto atterrito da quella scoperta misteriosa, e un giorno a Firenze andò da solo a farsi visitare da un altro medico. Si batteva a tutte le porte con molta angoscia, con qualche speranza. Al ritorno il Maestro disse al figlio Tonio:

- Sono stato da un altro medico.
- Tu solo?
- Volevo sapere.
- E che t'ha detto?
- Ha detto che si tratta di un papilloma.
- Cioè?
- Mah! — fece il Maestro con la voce cupa di chi si sente attanagliare dal dubbio: e alzò le mani al cielo, e ancora disse:
— Mah!

Con lo strazio nel cuore, Tonio Puccini andò di nascosto da quel medico e volle sapere tutto. La verità atroce venne detta: il Maestro era condannato, si trattava di un cancro alla gola, rapidissimo. Oh, il desolato ritorno del povero figliolo nella casa dove il padre trascinava la sua condanna senza sapere, e sperava ancora, e la mamma non sapeva nulla, anche perché «non voleva» sapere, perché «non poteva essere!» Un altro consulto con i professori Torrigiani, Tosi, Gradenigo, confermò la necessità di un pronto intervento chirurgico:

Gradenigo consigliò di indirizzarsi a una clinica di Bruxelles specializzata nella cura col radio. Ma bisognava partire subito, subito! Come se il male avesse aspettato a essere conosciuto per rivelarsi con furore, proprio da quel giorno cominciò a farsi sentire più acuta la sofferenza. La partenza venne decisa immediatamente. Nessuno sapeva: solo Tonio, e doveva chiudere in sé il segreto spaventoso, ch  il Maestro non indovinasse.

Abbastanza tranquillo pareva il Maestro: certamente non poteva pensare che di gi  la morte lo stringesse alla gola con quell'artiglio feroce. Il giorno innanzi aveva avuto la visita di Toscanini, avevano parlato di *Turandot*, del lavoro per metterla in scena alla Scala. Si parlava di vita, e gi  l'intrusa era entrata nella casa, e misurava il tempo. Tonio profit  di un momento per dire la verit  a Toscanini. Toscanini apparve disfatto.

E il Maestro non sapeva: partiva col figliolo adorato (la signora Elvira ammalata, non poteva muoversi) credeva di andare verso la speranza della guarigione, aveva messo nella valigia gli ultimi fogli del duetto finale di *Turandot*, per lavorare....

Il Maestro non sapeva: ma prima di partire volle girare tutta la villa, la guard , la guard  lungamente, in silenzio, guard  i suoi pini. L'ultimo saluto.



Desolato viaggio verso Bruxelles in quel martedi 4 di novembre, col Maestro che continui sbocchi di sangue facevano

trasalire di terrore, e tu povero Tonio che sapevi e non potevi dire!

Il Maestro arrivò affranto. Non che la sua robustezza fisica si fosse affievolita d'improvviso: chi l'avesse visto non si sarebbe accorto di grandi cambiamenti in lui. Ma la tragedia era nell'anima. Quel sangue che d'improvviso s'era messo a uscirgli dalla gola, a colorargli una infinità di fazzoletti senza tregua dal momento ch'era salito sul treno, lo sgomentava, gli demoliva ogni fede. E che poteva dirgli il figliolo per rianimarlo, il figliolo che vedeva avverarsi con rapidità spaventosa le previsioni dei medici? A Bruxelles continuò quel tormento del sangue, e il Maestro ne era anche umiliato. Aveva il pudore del suo male: non voleva che altri sapessero. Ah, quei fazzoletti inzuppati che bisognava far lavare e che avrebbero denunciato al personale dell'albergo la sua miseria!

— No papà, vedrai, nessuno si accorgerà.

E ogni mattina il figliolo buono lavava lui i fazzoletti, nella vasca del bagno, per risparmiare a suo padre almeno quella piccola umiliazione.

— Povero Tonio, che cosa sei costretto a fare!

Il professore Buys, che ha studiato a Bologna sotto il professore Gradenigo, accompagnò Puccini all'Institut de la Couronne: padre e figlio vi presero alloggio, in due camere con i lettini che si guardavano attraverso il vano della porta. Il professore Ledoux visitò il Maestro: un'ora e mezza durarono le indagini. Il giorno dopo Ledoux fece l'esame d'un pezzettino di pelle che aveva strappato al tumore: e Tonio seppe che la diagnosi del cancro era confermata.

Nulla seppe mai il Maestro, ma lo prese una tristezza senza più domande, senza più proteste.

— Mah!

E sollevava le mani, come se volesse esprimere senza parole la ineluttabilità del destino. I medici decisero subito le applicazioni esterne di radio sulla parte invasa dal male: una dose molto forte, tenuta da un collare, per impedire lo sviluppo del tumore che nel giro di pochi giorni s'era già fatto grosso più di una nocciola.

Il primo effetto della applicazione del radio fu la cessazione degli sbocchi di sangue. Il Maestro ne ebbe conforto grandissimo, la fede cominciò a tornare. Si poteva dunque guarire! Dodici giorni durarono le applicazioni esterne: ma il Maestro poteva girare, si levava il collare, e usciva a passeggio accompagnato da Tonio, da Clausetti, andavano a colazione, andavano al cinematografo, che piaceva tanto al Maestro. Furono giorni nei quali la desolazione di lui — solo di lui, chè gli altri sapevano — cedeva a un rinascere di speranze, le quali ogni tanto affogavano in un nuovo sopraggiungere di disperazione: ma in fondo in fondo c'era sempre per lui la luce di una fede.

Parlava spesso di *Turandot*, e diceva al figliolo:

— È bella, Tonio, è bella. Ho la convinzione di aver fatto del buono!

Poi di colpo si rivedeva in quella casa di dolore.

— Mah!

E sollevava le mani nel gesto di desolazione che gli era diventato abituale, con una rassegnata malinconia ch'era più straziante di qualunque urlo. Sempre era serpeggiata la malin-

conia in Puccini, pure nella serenità a volte gioconda del suo temperamento: ma era allora una malinconia dolce, quella pia-
na e mite malinconia dell'infinito che è come una nostalgia
dell'irraggiungibile, e che è nell'animo di ogni artista. Soli-
tamente egli era allegro, ma una poesia trovata poi fra le sue
carte ci ha messo dinanzi a una visione di sconsolata pena che
ci ha impressionati. Io credo che si tratti della espressione di
un momento di abbandono nel quale lo sconforto aggravava
quel suo mite senso di malinconia, ma questa poesia che egli
scrisse — c'è la data, anch'essa di suo pugno — il 3 marzo del
1923 è uno sguardo pauroso nei misteri dell'anima. Eccola:

Non ho un amico,
mi sento solo,
anche la musica
triste mi fa.
Quando la morte
verrà a trovarmi
sarò felice di riposarmi.
Oh com'è dura
la vita mia!
eppur a molti
sembro felice.
Ma i miei successi?
Passano.... e resta
ben poca cosa.
Son cose effimere:
la vita corre

va verso il baratro.
Chi vive giovane
si gode il mondo,
ma chi s'accorge
di tutto questo?
Passa veloce
la giovinezza
e l'occhio scruta
l'eternità.

Ma a volte la speranza gli tornava: pensava alla villa di Viareggio, parlava di cambiare i mobili, si rivedeva là a lavorare ancora. E gli era continuo il pensiero della moglie lontana, alla quale una bronchite impediva di raggiungerlo.

— Che hai scritto a mamma? — chiedeva continuamente a Tonio.

E un giorno, uscito Tonio, il Maestro scrisse personalmente. Soffriva, ma aveva grande pazienza. Impaziente era che si venisse a un atto risolutivo. Finalmente i medici decisero che l'operazione si sarebbe fatta lunedì, 24 novembre. Il giorno innanzi era giunta da Milano la signora Fosca, e con Fosca, Tonio, e Clausetti, il Maestro uscì e fece colazione in un ristorante, poi con Clausetti entrò in un cinematografo dove voleva vedere un film americano che aveva sentito lodare. Fosca e Tonio con un pretesto lo abbandonarono per andare a mettersi d'accordo con i medici. Occorreva il consenso della famiglia (il consenso di Puccini era già dato) perché l'operazione era gravissima e pericolosa. Ma senza opera-

zione sarebbe stata la morte sicura, in breve tempo, fra spassimi atroci: l'operazione apriva sull'avvenire la possibilità di qualche anno ancora di vita, e una fine meno straziante. L'operazione fu decisa, Puccini ne venne avvertito e disse:

— Va bene!

Gli fu annunciata per il mezzogiorno del lunedì, per non dargli l'orgasmo dell'operazione nelle prime ore della mattina, nella speranza che potesse riposare con più tranquillo spirito. Infatti quella notte dormì profondamente come non mai in quel periodo, dalle dieci di sera alle otto di mattina. Alle otto entrò in camera il professore Ledoux che gli fece una iniezione di morfina dandogli a credere che si trattasse d'altro. «— Oh, che voglia di dormire!» disse Puccini. Poi Ledoux gli chiese:

— Maestro, dobbiamo fare l'operazione? O no?

— Sì, — rispose Puccini.

E da solo passò dal lettino alla barella: la barella era corta, e Puccini faceva ballare i piedi che ne restavan fuori. E fu portato nella sala d'operazioni. V'erano sette dottori lì dentro. Puccini, che non venne fatto «addormentare» per paura di ripercussioni sul cuore, venne bendato (oh ricordo del bimbo nell'ultim'atto di *Butterfly*!) e l'operazione cominciò. Tonio, Fosca, gli amici attendevano nel corridoio....



La porta si aprì, la barella venne spinta fuori dolcemente. Il Maestro disteso appariva disfatto: il respiro gli usciva a ran-

toli, al collo nella zona del male aveva infitti sette grossi spilli di radio, alla gola gli era stato aperto un foro, nel foro era stata messa una leggera cannula d'argento, perchè respirasse.

Con quello strazio, il Maestro ebbe ancora la forza di scendere da sé dalla barella e di saltare sul lettino, dove rimase a sedere appoggiato a un cumulo di guanciali.

E subito fece un gesto imperioso a Tonio: guarda l'orologio! Tonio glielo pose sotto gli occhi: segnava le dodici e mezza. Puccini si volse di colpo verso Ledoux, aperse tre dita della mano, segnò con l'altra un taglio. Tre ore e mezza! Tre ore e mezza era durato il supplizio. Puccini non fece altro segno, ma restò con occhi spalancati a guardare il medico. Tre ore e mezza!...

E allora cominciò il calvario. Non poteva più mangiare, non poteva più parlare, il respiro che gli usciva attraverso la cannula dava un ronzio penoso. Fu alimentato con liquidi attraverso il naso, aveva continuamente sete, e gli dava ristoro il vino di Champagne freddo. Già da vari giorni aveva perso il gusto dei sapori, e la cosa lo aveva molto avvilito. Per dire qualche parola, con una voce bassa e diafana, doveva tener turato con la mano il foro alla gola. Povero, povero Puccini! E si adattava malvolentieri a scrivere, quando voleva esprimersi: gli pareva che quella fosse veramente la abdicazione, il segno supremo di piegarsi al male. Non voleva. Ma fu costretto, e scriveva brevi frasi su foglietti di carta. Di quelle frasi, quante portano il pensiero alla moglie, alla sua Elvira, con infinita tenerezza!

Eppure.... Eppure dopo il terzo giorno si cominciò a sperare. Nel pomeriggio di giovedì si diffuse una atmosfera di fede, di liberazione. Puccini si sentiva sollevato veramente: si alzava, si vestiva da sè (non volle farsi aiutare mai), girava per la camera, si interessava agli avvenimenti, leggeva i giornali.

I medici erano soddisfatti, Ledoux raggianti. Al mattino Tonio aveva raccontato con gioia agli intimi che papà lo aveva rimbrottato con energia per non aver egli capito di colpo un suo desiderio. Fino ad allora papà era stato umilmente remissivo: ora, quel piccolo gesto di leggera prepotenza lo colmava di speranza. La vita dunque tornava! Le parole dei medici erano di sicura fede.

Puccini, con negli occhi una luce di gioia che da tanto tempo non si vedeva più, aveva detto a Fosca portandosi la mano al foro alla gola per poter parlare:

— Fosca, me la cavo!

E la voce, pur bassa e diafana com'era, aveva una vibrazione di trionfo. Fu allora che Tonio telegrafò alla mamma: «Non c'era da sperare che in un miracolo, e il miracolo si compie....» La buona novella si diffuse per il mondo, e fu una gioia. A Milano gli intimi del Maestro erano felici: la signora Elvira, quasi completamente guarita dal suo male, gridò esultante:

— Parto! parto!

Da Bruxelles le avevano telegrafato: «ora puoi venire».



Questo avveniva il venerdì mattina. Le condizioni apparivano talmente buone che Ledoux, il quale provvedeva sempre personalmente a alimentare il Maestro con una siringa attraverso il naso, aveva telefonato a Tonio:

— Senta, lei ha visto come si fa, le cose vanno talmente bene che da oggi in poi può dare lei gli alimenti a papà.

La giornata fu buona. Si parlava già di convalescenza, di poter tornare fra qualche giorno all'albergo. Secondo i medici, la applicazione di radio sarebbe continuata fino al mercoledì: il cuore resisteva, il malato era robusto, la ferita della operazione s'era già rimarginata. In ogni volto, in ogni voce era la sicurezza della vittoria ottenuta sul male.

E alla sera, di colpo, si ebbe l'annunzio del crollo. Erano le diciotto, Puccini stava seduto in poltrona, e d'improvviso si accasciò su di un lato, come sentendosi mancare. Tonio accorse, spaventato: fu chiamato Ledoux che arrivò a precipizio. Appena vide esclamò: «Il cuore!» e subito levò gli spilli del radio per sollevare il malato. Invano: non c'era più tempo. Come se fosse scattata una molla, da quel momento il cuore cominciò a pulsare con veemenza di spasimo, e non diede più tregua.

Strazio dell'ultima notte, dopo le ore di rinnovata fede! Tutta la gioia, tutte le speranze, inabissate in quella voragine improvvisa. Per tutta la notte il malato non ebbe quiete mai: su e giù dal letto, voltarsi, rivoltarsi, con una smania, con un

tormento atroci. Qualche parola disse ancora il Maestro: volle assolutamente che Tonio andasse a dormire, lo volle vedere nel lettino che scorgeva attraverso al vano della porta: Tonio vi s'era sdraiato vestito. Verso le due del mattino (ah, quei suoi occhi già pieni di lontananze, quel suo respiro!) Tonio ritornato gli domandò sommessamente:

— Papà, come ti senti?

— Male.

Stava a sedere sul letto, in quella posa di inerzia e di abbandono, la testa piegata verso la spalla sinistra, che prendeva a volte anche quando era sanissimo, e che i familiari avevano definito «la faccia povera». Papà, hai la faccia povera! Allora, nei bei tempi passati, si scuoteva, sorrideva. Ora restava in quell'atteggiamento. E con le mani batteva sulle ginocchia, un battere monotono e lento. I medici avevano detto subito:

— È la fine. Non c'è più nulla da fare. Il cuore non ha potuto resistere.

Notte che pareva senza fine, misurata sull'angoscia e sul rantolio di quel respiro affannoso! Verso le sette del mattino di sabato — era il 29 di novembre — arrivarono in anticamera l'Ambasciatore d'Italia Orsini-Baroni ch'era amico intimo di Puccini, e il Nunzio apostolico monsignor Micara ch'era stato nei passati giorni di una commovente delicatezza.

— Li vuoi vedere? — domandò Tonio a papà.

Il Nunzio era stato pregato a venire per i pietosi uffici della religione, ma annunziato così con l'Ambasciatore la sua visita poteva apparire come un amichevole interessarsi.

— Sì, — fece Puccini.

E forse fu l'ultimo suo segno di intelligenza. Il Nunzio, mescolando le parole sacre a frasi di augurio per non impressionare il morente, diede la benedizione estrema. Il Maestro stava a sedere sul letto, con la sua «faccia povera», lo sguardo sperduto lontano.

L'agonia fu lunga, ma senza più spasimi, con tranquillità, con serenità. Alle undici e mezza precise, sempre in quel suo atteggiamento, un grande respiro profondo, poi una pausa, poi un altro grande respiro profondo.

Poi più nulla.

Si era spenta una luce nel mondo.



Nelle ultime ore, Puccini aveva mosso lentamente una mano, la destra, e così in silenzio, con gli occhi che già si velavano, aveva fatto a Tonio il saluto d'addio, lentamente, piamente, col gesto mite dei bimbi.

Poi, dopo una pausa breve, la mano s'era messa a segnare un'armonia: e non era contrazione nervosa, era il gesto preciso e abituale della mano avvezza a trarre dai tasti le canzoni della fantasia, la mano esperta che scorreva sopra una tastiera invisibile.

C'è in questi ultimi gesti del Maestro un simbolo che mi pare profondo nella sua semplicità commovente. Prima, l'addio a tutto — la vita, il mondo, la famiglia — nell'addio al figliolo. Poi, nell'avvicinarsi alle soglie dell'Infinito, l'anima

già spoglia dal peso del corpo si eleva in una atmosfera di divina bellezza, e di quest'uomo non rimane nell'anelito estremo che una espressione, un desiderio, un istinto: l'arte. L'arte per la quale visse, e amò, e sofferse, e creò, l'arte dei sogni e delle profondità insondabili: la Musica.

L'addio a tutto, e quella sopravvive.

Tutto muore, e quella sopravvive.

Per la gioia dell'umanità, per la gloria dell'arte, per la gloria di Puccini.

PAGINE DI PARTITURE
PUCCINIANE

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first staff is the vocal melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The second staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "forte". The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The second staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The third staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The fourth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The fifth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The sixth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The seventh staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The eighth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The ninth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The tenth staff is a vocal line with lyrics "L'Espresso" and "L'Espresso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "poco più" and "con impeto".

Handwritten musical score for *Manon Lescaut* (Atto I). The score is written on multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The notation is in Italian, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score includes a section labeled *Manon Lescaut* and a section labeled *Chiamato*. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score for *Manon Lescaut* (Atto I). The score is written on multiple staves, including vocal parts and piano accompaniment. The notation is in Italian, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score includes a section labeled *Manon Lescaut* and a section labeled *Chiamato*. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Manon Lescaut (Atto I)

Handwritten musical score on ten staves. The left side of the page is heavily crossed out with large, diagonal, scribbled lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- comi* (written on the fourth staff)
- pp* (pianissimo, written below the fifth staff)
- arco* (written below the sixth staff)
- arco* (written below the seventh staff)
- arco* (written below the eighth staff)
- arco* (written below the ninth staff)
- arco* (written below the tenth staff)
- arco* (written below the eleventh staff)
- arco* (written below the twelfth staff)
- arco* (written below the thirteenth staff)
- arco* (written below the fourteenth staff)
- arco* (written below the fifteenth staff)
- arco* (written below the sixteenth staff)
- arco* (written below the seventeenth staff)
- arco* (written below the eighteenth staff)
- arco* (written below the nineteenth staff)
- arco* (written below the twentieth staff)
- arco* (written below the twenty-first staff)
- arco* (written below the twenty-second staff)
- arco* (written below the twenty-third staff)
- arco* (written below the twenty-fourth staff)
- arco* (written below the twenty-fifth staff)
- arco* (written below the twenty-sixth staff)
- arco* (written below the twenty-seventh staff)
- arco* (written below the twenty-eighth staff)
- arco* (written below the twenty-ninth staff)
- arco* (written below the thirtieth staff)
- arco* (written below the thirty-first staff)
- arco* (written below the thirty-second staff)
- arco* (written below the thirty-third staff)
- arco* (written below the thirty-fourth staff)
- arco* (written below the thirty-fifth staff)
- arco* (written below the thirty-sixth staff)
- arco* (written below the thirty-seventh staff)
- arco* (written below the thirty-eighth staff)
- arco* (written below the thirty-ninth staff)
- arco* (written below the fortieth staff)
- arco* (written below the forty-first staff)
- arco* (written below the forty-second staff)
- arco* (written below the forty-third staff)
- arco* (written below the forty-fourth staff)
- arco* (written below the forty-fifth staff)
- arco* (written below the forty-sixth staff)
- arco* (written below the forty-seventh staff)
- arco* (written below the forty-eighth staff)
- arco* (written below the forty-ninth staff)
- arco* (written below the fiftieth staff)
- arco* (written below the fifty-first staff)
- arco* (written below the fifty-second staff)
- arco* (written below the fifty-third staff)
- arco* (written below the fifty-fourth staff)
- arco* (written below the fifty-fifth staff)
- arco* (written below the fifty-sixth staff)
- arco* (written below the fifty-seventh staff)
- arco* (written below the fifty-eighth staff)
- arco* (written below the fifty-ninth staff)
- arco* (written below the sixtieth staff)
- arco* (written below the sixty-first staff)
- arco* (written below the sixty-second staff)
- arco* (written below the sixty-third staff)
- arco* (written below the sixty-fourth staff)
- arco* (written below the sixty-fifth staff)
- arco* (written below the sixty-sixth staff)
- arco* (written below the sixty-seventh staff)
- arco* (written below the sixty-eighth staff)
- arco* (written below the sixty-ninth staff)
- arco* (written below the seventieth staff)
- arco* (written below the seventy-first staff)
- arco* (written below the seventy-second staff)
- arco* (written below the seventy-third staff)
- arco* (written below the seventy-fourth staff)
- arco* (written below the seventy-fifth staff)
- arco* (written below the seventy-sixth staff)
- arco* (written below the seventy-seventh staff)
- arco* (written below the seventy-eighth staff)
- arco* (written below the seventy-ninth staff)
- arco* (written below the eightieth staff)
- arco* (written below the eighty-first staff)
- arco* (written below the eighty-second staff)
- arco* (written below the eighty-third staff)
- arco* (written below the eighty-fourth staff)
- arco* (written below the eighty-fifth staff)
- arco* (written below the eighty-sixth staff)
- arco* (written below the eighty-seventh staff)
- arco* (written below the eighty-eighth staff)
- arco* (written below the eighty-ninth staff)
- arco* (written below the ninetieth staff)
- arco* (written below the ninety-first staff)
- arco* (written below the ninety-second staff)
- arco* (written below the ninety-third staff)
- arco* (written below the ninety-fourth staff)
- arco* (written below the ninety-fifth staff)
- arco* (written below the ninety-sixth staff)
- arco* (written below the ninety-seventh staff)
- arco* (written below the ninety-eighth staff)
- arco* (written below the ninety-ninth staff)
- arco* (written below the one hundredth staff)

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloists. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices labeled on the left. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked as *Andante* at the top right. The score is written in a cursive, handwritten style, with some corrections and annotations visible. The bottom of the page features the tempo marking *Andante* and the time signature *1/2*.

Tosca (Atto II)

La Fanciulla del West (Atto III)

fp *dim. molto*

OTTAVINO

FLAUTI 1^a e 2^a

OBOI 1^a e 2^a

CORNO INGLESE

CLARINI 1^a e 2^a

CLARONE

FAGOTTI 1^a e 2^a

CORNI 1^a e 2^a

" 3^a e 4^a

TROMBE 1^a, 2^a e 3^a

TROMBONI 1^a, 2^a e 3^a

TACCHERONE 2.1500

ARPA

GLOCKENSPIEL

Tavollette

TIMPANO

CASSA E PIATTI

TAMBURO

TRIANGOLO

Jan-ta

co-p

VICOLINI 1^a

VICOLINI 2^a

VIOLE

CELLI

C. BASSI

fp *dim. molto*

65

entra una parte che balla a tavollette

Rall.

Rall.

OTTAVINO

FLAUTI 1° e 2°

OBOI 1° e 2°

CORNO INGLESE

CLARINI 1° e 2°

CLARONE

FAGOTTI 1° e 2°

CORNI 1° e 2°

" 3° e 4°

TRAMBE 1°, 2°, 3° e 4°

TRAMBE 1°, 2° e 3°

TRAMBE BASSO

ARPA

CLOCKSPIN

CELESTE

TIMPANO

CASSA E PIATTI

TAMBURO

TRIANGOLO

Violini 1°

Violini 2°

Viola

Celli

C. BASSI



auto fortissimo

more forte
more forte

21 nov 1922
12 11 1922

"TURANDOT"

OSTRICHINO

FLAUTI 1^a & 2^a

OBOI 1^a & 2^a

CORNO INGLESE

CLARINI 1^a & 2^a

CLARONE

FAGOTTI 1^a & 2^a

C. FAGOTTO

CONTE 1^a & 2^a

" 2^a & 4^a

TROMBE 1^a, 2^a & 3^a

TROMBONI 1^a, 2^a & 3^a

TROMBONE BARIT.

ARPA

SILOFONO

SILOFONO BASSO

BLOCCINOFEL

CELESTE

TIMPANO

CASSA & PIATTI

TAMBURO

TRIANGOLO

TAM-TAM

OTTOMI

STELLA SCENA

GONG CHINESE

CAMPANE TURKOLARI

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLE

CELLI

C. BASSI

(1)

di prima



auto fortissimo

molto

I. Tempo

"TURANDOT"

in the West

intensive

Alto Tarp

7

Musical score for "Turandot" (Atto III), featuring various instruments and vocal parts. The score is written in 6/8 time and includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo).

Instrumental Parts:

- OTTAVINO
- FLAUTI 1^a e 2^a
- OBOLI 1^a e 2^a
- CORNO INGLESE
- CLARINI 1^a e 2^a
- CLARONE
- FAGOTTI 1^a e 2^a
- C. FAGOTTO
- CORNI 1^a e 2^a
- " 3^a e 4^a
- TROMBE 1^a, 2^a e 3^a
- TROMBONI 1^a, 2^a e 3^a
- TROMBONE BASSO
- ARFA
- SILOFONO
- SILOFONO BASSO
- BLOCKFLAUT
- CELESTE
- TIMPANO
- CASSA E PIATTI
- TAMBURO
- TETRAPOLO
- TAM-TAM
- OTTONI
- STALLA SCENA
- GONG CHINESE
- CAMpane TURCOLE

Vocal Parts:

- VIOLINI I
- VIOLINI II
- VIOLI
- CELLI
- C. BASSI

The score includes extensive handwritten annotations, including "Alto Tarp" and "7", and various musical notations such as *pp*, *f*, and *pp*.

m. 51

2

m

2

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

DEC 28 19

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 08731 775 4

